De muziek dat wonder

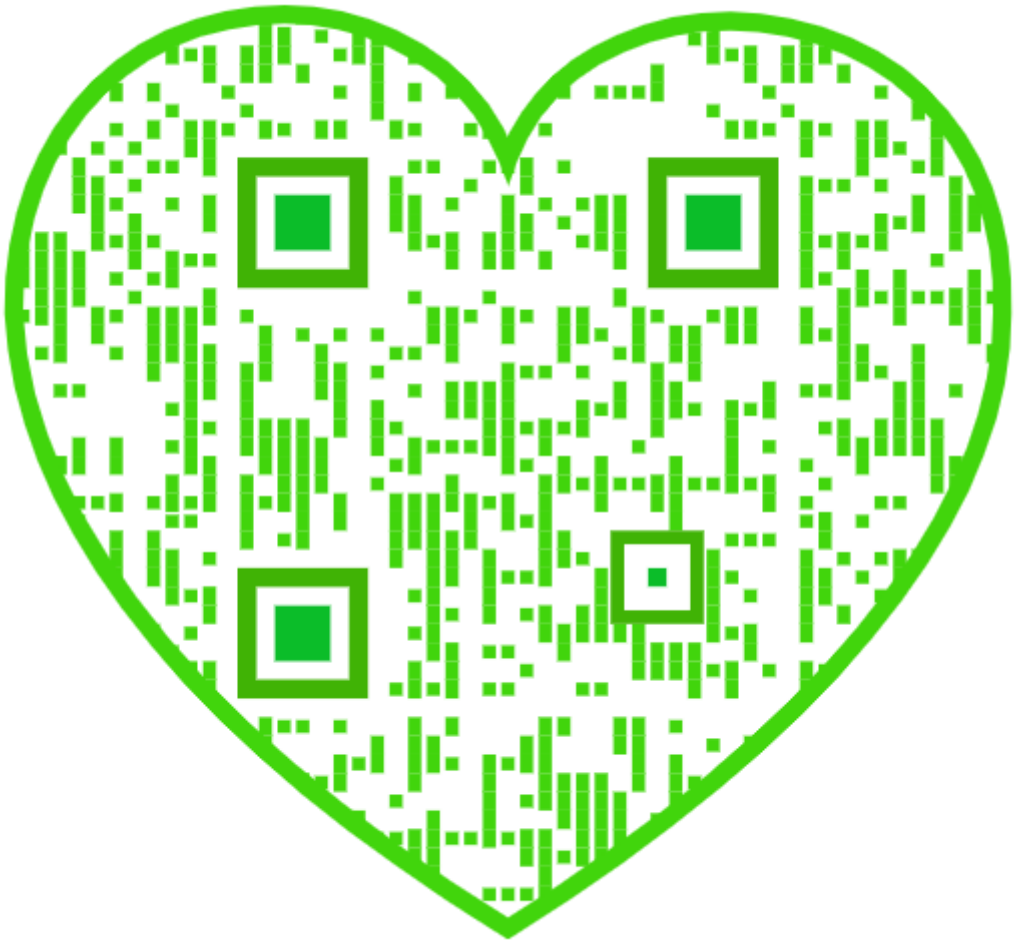
Matthijs Vermeulen

bron
Matthijs Vermeulen, *De muziek dat wonder*. Bert Bakker / Daamen, Den Haag 1958

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/verm030muzi01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. MATTHIJS VERMEULEN



Ter inleiding

De macht der muziek is een denkbeeld waaraan ik altijd gehecht ben geweest omdat het bij mij steunt op ondervindingen, welke niet betwistbaar zijn. Aangezien die macht, ouder dan de fabels en de sprookjes, totnutoe niet wetenschappelijk kon worden aangetoond, moet ik haar rangschikken onder de irrationele begrippen, de dromen. Dit hindert mij niet, en ik doe het zonder spijt, want sinds jaar en dag beleven wij hoeveel er van hetgeen de menselijke geest irrationeel, tegen alle rede in, gefantaseerd heeft, verwerkelijkt wordt door het menselijk verstand.

Ik geloof ook vast en zeker dat een exacte theorie over 'de muziek dat wonder' weldra zal worden opgesteld, wanneer de psychologie in hetzelfde tempo de vorderingen blijft voortzetten die zij gedurende de laatste halve eeuw gemaakt heeft. Ondertussen is een min of meer helder idee van de macht der muziek onmisbaar. Waarop immers zouden wij ons oordeel vestigen, waarom zouden wij b.v. de fuga's van Bach verkiezen boven de fuga's van Sechter, als die maatstaf ons ontbrak? Wat is muzikale techniek welke niet (bewust of onbewust) in dienst staat van een wil of een wens tot betovering? Niets dan een dikwijls briljante maar steeds ontgoochelende dressuur en mechaniek.

Eertijds, slechts kort geleden, was het onnodig over deze kwestie beschouwingen te houden. De feiten spraken vanzelf, en men analyseerde ze niet, wijl men geen methode bezat om ze te onderzoeken. Men stond voor een geheim dat men eenvoudig aanvaardde zoals het verscheen. En niemand leed daar schade bij. Met een onfeilbare precisie scheidde men het kaf van het koren. Er is geen enkele vergissing begaan, geen enkele waarde raakte verloren.

Tegenwoordig echter ontkent men het geheim. Spitsvondige lieden beweren, decreteren zelfs, dat het geheim niet langer bestaan màg, ook al was of al ware het vroeger

mogelijk. Zij hebben verkondigd dat muziek niets kan uitdrukken, aandoeningloos moet zijn. Zij verbanden de psyche uit het rijk van de klank. Deze intellectualisten kloofden de menselijke natuur in tweeën; zij behielden de hersens, zij verwierpen het hart.

Ik zou het hart, de psyche, willen bewaren, en in de pagina's welke hier volgen, heb ik gepoogd de drijfkracht te beschrijven, te verduidelijken, van de grote componisten die zich aansluiten bij de grote dichters, van wie een gezegd heeft, – het was Baudelaire – : Dikwijls grijpt de muziek mij aan als ene zee. 'La musique souvent me prend comme une mer.'

Nadat ik deze bladen geordend had, rees menigmaal de gedachte bij me op: Wat zijn wij bevoorrecht geweest die dat konden horen! Onder alle ervaringen van de aarde zou enkel de liefde kunnen wedijveren met goede muziek. Maar gelukkig, zij completeren elkaar. Zij vermeerderen zelfs elkaar.

Laren (N.H.) najaar 1957
M.V.

Het mirakel Mozart

I

Het overkomt me dikwijls terwijl ik luister naar Mozart, en zo gaat het menig ander geloof ik, om geheel passief en zelfs ongemerkt te verzinken in een lange mijmering die met de hedendaagse wereld niets te maken heeft.

Men wordt, zonder het te willen, en bijkans zonder het te weten, 'un opéra fabuleux', en men ziet 'que tous les êtres ont une fatalité de bonheur', zoals Rimbaud dat zag. Men ziet het veel helderder, veel ongetroebelder dan hij, en zonder de wroeging van niet geworden te zijn en niet te kunnen worden de mens waartoe men geboren is. En ook nog met dit verschil: men droomt niet, men dicht niet, men kijkt niet achterom of vooruit, terwijl men luistert naar Mozart. Men zucht ook niet 'quelle âme est sans défauts!'

Men is gewoonweg een fabuleuze opera, en zonder dreigende wasems om zich heen, zonder knagende gedachten. Dat is allemaal voorbij, vergeten, uitgewist. Men probeert niet eens het décor nader te preciseren en de handeling waarin men zich bevindt. Er bestaan geen woorden voor. Elke term van vergelijking, ook de meest verhevene, de meest poëtische doet aan als profaan, storend, en versleten. De mijmering in deze werkelijkheid is woordeloos. Eerst wanneer de muziek ophoudt keert men terug naar de rangorden van het begrip. Men begint te denken: welk een goedheid! Men denkt verder: welke mateloze, welk een onprijsbare goedheid! Een wezen van wie onder alle omstandigheden en alle gewaarwordingen niets dan goedheid uitvloeit, de louterste goedheid, hoe is dat mogelijk geweest, hier op deze aarde? Want de hele muziek van Mozart speelt op deze aarde, nergens anders. Niet in een mythologische gouden eeuw van Saturnus, niet in een tuin van Eden, niet in een gefingeerd Arcadia, niet in een wolkenkoekoeksheim. Zij speelt op deze aarde, en tweehonderd jaar na haar incarnatie nog voor

de mensen van onze tijd. Duidelijker, verstaanbaarder, sprekender dan ooit.

Dit buitengewoon merkwaardig menselijk organisme scheidde muziek af (en van deze soort) als een natuurlijk voortbrengsel. Reeds in zijn vroege jeugd, zodra hij voldoende geoefend was in de handgrepen van het ambacht, kon Mozart componeren op elk uur van de dag of van de nacht, in onverschillig welke lichamelijke of geestelijke toestand, ook als hij ziek was, ook in de reiskoets, terwijl de paardebellen klingelden, de wagen hobbelde en de wielen knarsten, ook in een rumoerig pratende vriendenkring, ook onder de drukkendste zorgen en het diepste verdriet. Zijn hersens hadden een apart vakje dat quasi automatisch de levensverrichtingen omzette in muziek, en waartoe hij zich slechts behoefde te wenden, zoals men het laatje opent van een kast, om altijd een melodie voor het grijpen te hebben, een akkoord of een ritme. Vanaf zijn vroegste jeugd tot aan zijn laatste ademtocht heeft die mysterieuze en zeldzame condensator van klank onafgebroken doorgewerkt, als het ware zelfstandig zou men zeggen, onafhankelijk van invloeden, en steeds feilloos, ook onder de zwaarste vermoeienissen van het lichaam.

Dat kleine, uiterst scherpzinnige en subtiele toestel regelde zichzelf en kon zich afstemmen op allerlei omgevingen. Het was internationaal van geaardheid, kosmopolitisch, universeel, voor alles ontvankelijk, als een super-radio, ongelofelijk receptief en selectief tegelijk. Te Salzburg werkte het anders dan te Parijs, te Mannheim, te Bologna, te Wenen, te Berlijn en overal waar zijn eigenaar het bracht op zijn vele tochten. Immer werkte het even precies, even secuur en even onstoorbaar.

Het kon zich elke stijl toeëigenen, elke mode. Zijn Franse biografen Saint-Foix en Wyzewa telden er meer dan twintig. Maar het paste iedere stijl altijd een of meer graden uitmuntender toe dan degenen aan wie de stijl

werd ontleend. Men zegt bij Mozart nooit: Dat zou van die of die kunnen zijn. Doch wanneer die of die der tijdgenoten of voorgangers of navolgers op z'n best is, zegt men onwillekeurig: Dat zou van Mozart kunnen zijn. Zelfs als het van de jonge Beethoven is. Enkel Bach misschien uitgezonderd. Hij leerde hem te laat kennen om hem te kunnen overtreffen. Het lag echter onbetwijfelbaar in zijn mogelijkheden.

Hij stierf in zijn zes-en-dertigste jaar en liet ongeveer zeshonderd werken na waarvan de manuscripten zich geleidelijk opstapelden in zijn woning, want gedurende zijn leven werd van al het geschrevene bijna niets gedrukt. Het had één keer of een paar keren geklonken, in een huis, in een kerk, in een salon, in een schouwburg, soms gratis, soms als betaling van een woekeraar, meestal voor een luttele beloning, en werd dan geborgen bij de rest die zich week aan week ophoopte.

Nooit na Mozart (en wellicht ook nooit vóór Mozart) is er ergens op de wereld in een zo geringe ruimte, in een zo bederfelijke materie als papier, een zo reusachtig, een zo onberekenbaar kapitaal van geldwaarde vergaderd geweest. Wat daar onbeschermd lag, wat een brand daar binnen het uur had kunnen vernietigen, is vandaag zelfs in miljarden ponden sterling niet te schatten. Het is onbecijferbaar. Op de ganse aardbol bestaat heden geen onderneming welke een zo fantastische rijkdom vertegenwoordigt als de enkele Mozart. Wat daar onbeschut lag aan onuitputtelijke geestelijke verkwikking van ontelbare medemensen, al die souvereine goedheid gecondenseerd in notenschrift, is nog veel onvoorstelbaarder.

Bij het horen of bij het herlezen der finale van de Jupiter-symfonie, der finale van het eerste bedrijf van Figaro, en bij menig ander werk uit zijn laatste periode, duizelt men soms wanneer men bedenkt tot welke hoogten van het hart en van het intellect Mozart ware gestegen, als hij slechts tien jaar langer had geleefd.

Want de grondtoon van zijn inborst, en ook het klankbord, heeft hij, zonder hen te wijzigen, gestadig uitgebreid, verdiept, versterkt, verinnigd en verrijkt. Hij, die van jongsaf zo volmaakt gemakkelijk componeerde dat men nooit de werkman noch de moeite merkt, hij heeft willen leren van ieder. Hij had altijd in dienst gestaan van een heer die hem vernederde tot een lakei. Hij had nooit de smaak der vrijheid geproefd. Van kindsbeen af had zijn eigen vader een toezicht op hem uitgeoefend dat in de loop der jaren meer en meer verbasterde tot wijsneuzig voogdijschap en tirannieke curatele. Hij verfoeide Salzburg, en alle banden die hem vasthielden aan dat bazige provinciestadje, waar hij altijd werd bejegend als een onderhorige, waar hij niet verder had kunnen komen dan tot tweede kapelmeester, wogen hem als de boeien en de kettingen ener gevangenis. Toen hij in 1781 de rode livrei van de prins-aartsbisschop afschudde als een juk (en met een schop werd weggezonden omdat hij niet langer wilde buigen) zou hij eindelijk mogen gaan leren van zichzelf.

In het jubileumjaar der viering van Mozart's tweehonderdste geboortedag had een der ontelbare musicologen die over hem redekavelen, de beroemdste kunnen worden van al zijn biografen. Maar tot nu toe is de historicus die het onderwerp met één slag zou hernieuwen, niet opgedaagd en het blijft een geheim waarom Mozart (gecajoleerd door koninginnen, omhelsd door een keizerin, gedecoreerd door een paus) als een bedelaar ten onder ging te Wenen, waar hij zich vestigde in het jaar zijner bevrijding.

Aanvankelijk liep alles mee. Hij frequenteerde de adel en de gefortuneerde bourgeoisie. Hij was in de gunst en had royaal betalende leerlingen. Zijn 'Akademien' (privé abonnementsconcerten) trokken groot bezoek. Hij trouwde in de Stephansdom. Hij gaf bals en feesten in zijn huis. Hij rijdt paard. Het geld rolt en Constanza, zijn

vrouw, spaart niet, wat men haar nu nog verwijt. Hij heeft zoveel aangename wereldsheid aan de hand dat hij klaagt geen tijd meer te vinden voor het componeren.

Dan komt eensklaps de omkeer. Een catastrofe. Al zijn triomfen hebben hem niets opgeleverd dan het ondergeschikte baantje van 'compositeur der kaiserlichen Kammermusici' met een salaris van achthonderd gulden en de verplichting om muziek te fourneren voor keizerlijke danspartijen. Zijn leerlingen laten hem in de steek. Zijn 'Akademien' trekken geen bezoek meer. De laatste, in 1788, waar hij de drie 'grote symfonieën' zou uitvoeren, moesten eerst worden uitgesteld, daarna afbesteld. Hij had nog maar één intekenaar, maar één abonnee: Baron Van Swieten. Hij viel tot armoede. Hij moest gaan lenen. Hij moest naar de lommerd. Hij moest zelfs lommerdbriefjes te gelde maken. Hij moest naar de woekeraars.

Wat was er gebeurd, omstreeks 1786, in 'de hoge kringen' van Wenen? Wat voor fout had Mozart begaan om gestraft te worden met een doodverklaring? In een land en in een tijd waar iedereen van de morgen tot de avond niets te doen gehad schijnt te hebben dan het schrijven van eindeloze brieven en het houden van dagboeken, is er tot nu toe geen enkel 'document' ontdekt dat deze plotselinge ineenstorting opheldert. Wanneer Leopold II in 1791 met zijn ganse hof naar Frankfurt reist om tot keizer gekroond te worden, behoort Mozart niet tot de genodigden. Hij tracht de situatie te redden en onderneemt de reis op eigen kosten. Hij componeert zijn 'Kroningsconcert', het enige gedenkwaardige getuigenis dat van al de pracht en praal der kroningsplechtigheden overbleef. Tevergeefs. Het werd een fiasco. Hij was beroemd. Hij vond nog veel bekijks. Maar als een banneling, een out-cast, die men kent zonder hem te willen kennen noch erkennen.

Op bevel van zijn genie had hij gebroken met zijn vader, met zijn heer. Het was waarschijnlijk enkel zijn genie dat

hem onbruikbaar maakte voor de 'maatschappij' van die jaren. Zijn goed, en moedig, en intelligent, en vrij, en eerlijk, en eigenzinnig genie noodzaakte hem een vreemdeling te worden voor ieder, en hij is dapper genoeg geweest om zijn daimon te gehoorzamen. Ik heb het altijd als een van de zonderlingste coïncidenties beschouwd dat hij op 14 juli 1789, de dag van de bestorming der Bastille, een brief schreef waarin hij met veel smeekbeden, maar zonder onderdanigheid, aan een vriend te Hamburg vierhonderd gulden te leen vroeg om hem uit de ellende te helpen.

Het verhaal van zijn begrafenis in een sneeuwjacht, met enkele buren achter zijn sterfelijk overschot, die successievelijk zich bergen in een kroeg omdat zij het te koud hebben, en de doodgraver die de kist naar het eerste het beste gat kantelt in de hoek der anonieme behoeftigen waar hij reeds kort daarna niet meer kan worden teruggevonden, terwijl zijn vrouw ziek te bed ligt, dat huiveringwekkende verhaal is geen legende. Zo ging de kunstenaar heen die wordt gevierd door miljoenen en miljoenen mensen, omdat hij hen met weldaden overstelpt heeft.

II

Direct na zijn terugkeer uit Los Angeles heeft Van Beinum de drie laatste symfonieën van Mozart uitgevoerd op het concert dat bedoeld was als officiële bijdrage van Nederland en Amsterdam tot de huldiging van de meester, die tweehonderd jaar sinds zijn geboorte duidelijker dan ooit tevoren de titel verdient welke hem na een wetenschappelijk onderzoek gegeven werd door een Engels geleerde, wiens rapport, verschenen in 1770, de jonge Mozart noemde 'a miracle of nature'.

Toen hij zich liet testen (in 1764) was de componist een kind van acht jaar, en tot heden toe bleef hij 'een mirakel der natuur', de thaumaturg die niet ophoudt elke dag wonderen te verrichten over de ganse wereld, de heilige

wiens stem, vereeuwigd door duizenden melodieën, lafenis schenkt aan ieder hart, zodra zij weerklinkt, zodra zij immer troostend, immer genezend, immer verhelderend, immer hulpvaardig voortleeft.

De drie onsterfelijke symfonieën zijn op zichzelf al een mirakel, een sprookje, dat men zou moeten wantrouwen wanneer de feiten er niet waren die de geloofbaarheid verzekeren.

Als Mozart in de zomer van 1788 begint aan de compositie van deze spontaan uit zijn binnenste opkiemende trilogie, waar de keuze der toonsoorten reeds een innerlijke cohaesie aantoont en wijst op een beweging van progressie, hangt nog het duistere, tragische aura om hem heen van het kwintet in g-klein, de heftige vioolsonate in a, en de gedoemde Don Juan. De dood van zijn vader had hem aangegrepen en ook de grauwe zorg over het dagelijks brood. Evenmin als al zijn vorige werken heeft Don Juan gerendeerd.

Om een beetje rust te vinden, pas is hij ziek geweest aan rotkoorts, en om goedkoper te leven, trekt hij met vrouw en kinderen naar een buitenwijk van Wenen. Hij heeft geen duit op zak, omdat de laatste cent is opgegaan aan achterstallige huur en hij kan de verhuiskosten niet betalen.

In de eerste dagen van juni vraagt hij aan zijn ordebroeder en vriend, de koopman Michael Puchberg, aan wie hij nog acht dukaten schuldig is, een voorschot van honderd gulden op concerten die hij denkt te geven. Op 26 juni dateert hij de eerste der trilogie, de symfonie in Es. Ondanks de dramatische inleiding is het een opgewekte symfonie. Het eerste deel heeft twee strelende thema's die uitnodigen tot de aangenaamste overpeinzingen; het tweede ziet uit op de amoureuze tuinen van Armida, met nu en dan een lichte schaduw; het menuet danst kommerloos, met een fijn-kluchtig trio; de finale

is een gevleugeld spel van vlugge elfen en welgezinde kabouters. Op 17 juni had hij Puchberg een nieuwe bedelbrief geschreven, waarin hij vraagt hem een of tweeduizend gulden te lenen, tegen schappelijke rente, om hem een of twee jaar uit de brand te helpen, want als je niets zekers hebt, op zijn minst het nodigste, kun je geen orde brengen in je leven, want met niets valt niets te doen. Hij kreeg tweehonderd gulden, het minimum, beter dan niets.

Op 25 juli dateert hij de tweede der trilogie, de symfonie in g-klein. Men zegt dat zij snikt en hijgt in het eerste deel. Misschien. Maar elke snik en alle gejaagdheid streeft naar een besluit in majeur. Het chromatisch andante klaagt. Ja. Maar hoe caresserend, hoe zacht. Meer als iemand die troosten wil dan als iemand die getroost moet worden. Het menuet is bijna feestelijk fier, met een paradijselijk idyllisch, teder lokkend trio. De finale lijkt op een ballet van korzelige demonen. Maar het kan ook een koddige scène zijn van een opera buffa, waar zelfs het angstig popelende tweede thema interpreteerbaar is als tot scherts gesublimeerde pijn.

Ondertussen heeft hij nog een derde smeekbrief geschreven aan Puchberg, onder het motto: als gijzelf me niet een 'enigszins belangrijke som' kunt bezorgen, probeer het dan langs een andere weg. Het is voor mij al ongelukkig genoeg in een dergelijke toestand te verkeren. Wanneer gij mij niet helpt verlies ik mijn eer en mijn aanzien, het enige wat ik wens te behouden. De dagen dat ik hier ben, heb ik meer gewerkt dan gedurende twee maanden in mijn vorige woning en als ik niet zo dikwijls sombere gedachten had, die ik met moeite moet verdrijven, zou het nog beter gaan.

Op 10 augustus dateert hij de derde van de reeks, de symfonie in C groot. Zij is bijgenaamd de Jupiter. Men weet niet door wie, noch waarom. Wij verbeelden ons Jupiter anders. Maar het eerste deel zet gebiedend in. Het blijft imperieus, ook waar het vraagt, verheven, ook

waar het glimlacht. Het andante is een onverwelkbare liefdezang, op een veilige plek onder de sterren, nachtelijk omfloerst, met het gewoel der wereld uit een wemelende diepte, dat gedempt aanklotst als een verre zee. Het gecontrapunteerde menuet smacht nog van verlangen na een bevredigd geluk, en het trio is opgezet als een spel van twee geliefden die zich vermaken met een schalks kiekeboe. De finale opent in de trant ener fuga van Bach. Onmiddellijk neemt zij de toon en de vaart ener zwevende apotheose, de vliegende, luchtige, bonte triomf van een beheerser der dingen die zich van niets wat aantrekt, die alle euvel heeft afgeschud in een stralende werveling van thema's, die als op een hemels trapèze alles wagen kan, in een orkanische wieling van modulaties, een god die zingend bezig is te scheppen in een roes van vreugde, onovertrefbaar in zijn techniek, onovertrefbaar in zijn expressie.

Drie bedelbrieven die de nood lenigen, zonder hem te stillen. Drie onvergankelijke, onkreukbare meesterwerken, getuigend van een onaantastbaar geloof aan de goedheid, de vriendschap, de liefde. Plus een gracieus trio, plus een grandioos preludium, bij zijn fuga in c-klein, oorspronkelijk voor twee piano's, welke hij arrangeert voor strijkers. Alles binnen twee maanden. Iemand die deze partituren behoorlijk wil copiëren zal er in acht weken juist mee klaarkomen.

Heeft Mozart zijn drie symfonieën ooit gehoord? Heeft hij ze nog gedirigeerd? Het is onbekend. Er zijn geen sporen van. Alleen dit staat vast: Mozart's laatste 'beschermer', de rijke Baron Van Swieten die praalvolle concerten subsidieerde, gaf hem de opdracht ener nieuwe orkestratie van Händel's Acis and Galatea en Messias. Mozart heeft nog drie jaar te leven. Maar hij zal geen symfonie meer componeren. Niemand is daarop gesteld.

Een mirakel der natuur. De biografische wederwaardig-

heden van een kunstenaar, die in het algemeen zeer weinig bijdragen tot de waardering en de kennis van een kunstwerk, hebben voor een nauwkeurige visie op Mozart's wezen bijna evenveel belang als zijn muziek. Hij was vanaf zijn prille jeugd tot aan zijn dood een der uiterst zeldzamen, bij wie het interieure mechanisme dat de gevoelens regelt welke naar uitdrukking trachten, zo goed als volslagen onafhankelijk handelde van het lichaam waarin en waarmee het werkte. Er kon Mozart onverschillig wat gebeuren in zijn zenuwstelsel, in het domein der zintuiglijke aandoeningen, een grote smart of een zware zorg, kon wel de functionering van dat interieure muziek-producerende apparaat bemoeilijken (en de dood kon het stopzetten) maar niets, absoluut niets kon het vertroebelen, niets kon de uit zijn lichaam onafgebroken opzwellende zang merkbaar wijzigen. De geheimzinnige, ondefinieerbare beweegkracht van deze zang werkte zelfstandig en eigenwillig.

Nog duidelijker dan uit de symfonische trilogie blijkt die volstrekte autonomie van de zingende bron uit het Clarinet-concert. Hij componeert dit onvergelijkbaar lieflijke werk, dat een vriend hem gevraagd heeft, terwijl hij arbeidt aan zijn Requiem. Hij weet dat hij gaat sterven. Lichamelijk is hij in de klauwen van de wanhoop. Eind september (twee maanden vóór zijn overlijden) schrijft hij aan zijn librettist Da Ponte, die vertrok naar Londen, in 't Italiaans een afscheidsbrief welke hierop neerkomt: 'Ik heb het hoofd verloren; mijn krachten zijn uitgeput; ik ga door omdat het componeren mij minder vermoeit dan uitrusten, maar ik ben er niet meer bij. Iets zegt me dat mijn uur geslagen heeft. Het is met mij gedaan, alvorens ik heb kunnen genieten van mijn talent. En toch, wat is het leven mooi geweest! Maar men kan niets veranderen aan zijn eigen lot.' Nu dan, terwijl zijn hele lichaam onraad speurt, terwijl dat hele lichaam reeds rouwt en jammert en treurt om zichzelf, terwijl het de dood weigert, schrijft hij de meest serene, de meest be-

minnenswaardige, de meest kunstig geciseleerde, en bovendien de diepst vervoerende, de meest positief geïntoneerde muziek.

Uit de dispositie van dat autonoom werkende interieure apparaat kan met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid worden afgeleid hoe Mozart moet worden vertolkt. Onder alle omstandigheden functioneert het als de geest van iemand die altijd – of de dingen slecht lopen of goed – iets te beminnen, iets te adoreren zoekt, en dat ook altijd vindt, onverschillig wat, in diverse graden van intensiteit, in diverse graden van verrukking, maar altijd met een grond-accent van beminnende adoratie, als de geest van iemand die onophoudelijk aan iets liefelijks denkt, dat onder alle wisselvalligheden van licht, schaduw en donkerheid iets liefelijks blijft, iets verrukkelijks. Mozart componeerde geen menselijke reflexen in de vorm van menselijke gevoeligheden. Hij componeerde in miljoenvoudige schakeringen dat ene fundamentele sentiment van het geluk zijner aanwezigheid hier, hoe ook, dat doet er niet toe, maar hier, hier, in de fabuleuze opera van deze aarde. Het is zeer wonderlijk om te herdenken dat, toen op die merveilleuze aarde het eerste nietige levensteken verscheen, drie miljard jaren geleden, een mens, Mozart genaamd, reeds onderweg was met een zo hemelse zending en ondanks talloze tegenslagen zijn taak vervuld heeft.

De radiërende vonk

Wel nuttig zou het zijn wanneer het objectieve bestaan kon worden aangetoond van de werking tussen muziek en hoorder, welke ik zou willen noemen 'de onzichtbaar radiërende vonk'. Want vele mensen, en zelfs een aantal kunstenaars, geloven niet aan de realiteit dier emanatie. Zij beschouwen haar als een fabel, een romantisch idee, een auto-suggestie, een subjectieve fantasie. Vooral sinds bewezen is (wat ook de in 1946 gestorven astronoom James Jeans vermeldt in zijn buitengewoon voortreffelijk boek Music and Science) dat de gefilmde geluidscurven elkaar volstrekt gelijken wanneer men een gewicht op de toets ener piano laat vallen en wanneer een groot virtuoos diezelfde toetsaanslag met alle middelen zijner kunst, vooral sinds dergelijke demonstraties in het bereik liggen onzer registrerende apparaten, versterkte zich de opvatting dat de actie van muziek uitsluitend bepaald wordt door de nauwgezette mechanische weergave in klank van de tekens waarmee de componist haar noteert.

Ik houd dit voor een ongelukkige dwaling. Ongelukkig omdat wij ons door deze vooropgezette mening beroven van het hoogste onzer denkbare genoegens en van de hoogste onzer beschikbare machten. Het genoegen dat mystici, magiërs en enkele filosofen ons aangewezen hebben als extase, zonder het overigens nader te kunnen omschrijven. Het weergaloze genoegen waarvoor de mensen sedert de vroegste tijden tevergeefs een surrogaat gezocht hebben in afkooksels van kruiden. Het genoegen waarnaar Aldous Huxley verzuchtte toen hij zei: 'Als ik miljardair was zou ik een team chemisten in mijn dienst nemen, en hun de opdracht geven om mij een preparaat te vervaardigen, dat mij, door het in te slikken of op te snuiven, voor vijf à zes uur per dag in broederlijke, liefderijke, lichtelijk exalterende communicatie bracht met de dingen, met de mensen, met alles... en zonder mij de volgende morgen de wrange nasmaak achter te laten van

een kater.' Het onvergelijkelijk weldadige genoegen dat, onder alle kunsten, enkel de muziek ons kan doen ervaren in zo sterke intensiteit, als zo tastbare werkelijkheid, en met alle kenmerken van het geluk, d.w.z. van de toestand waarin men het besef krijgt het meeste te vermogen, elk verlangen vervuld te zien, en waarin de herinnering aan die toestand nog een smaak heeft van geluk, van harmonie met alles. En is er hogere macht wenselijk, beschikbaar voor een mens dan om zijn medemensen te brengen, zonder enige schade, gedurende enkele uren in deze staat van edelste en verheugendste levensbewustwording?

Een dwaling moet ik de theorie oordelen welke iedere muziek wil beperken tot een nauwgezette mechanische notering en weergave van muzikale tekens, omdat zulke opvatting in tegenspraak is met controleerbare feiten.

Want de 'onzichtbaar radiërende vonk', ook al kan zij totnutoe nog niet met toestellen worden geregistreerd en gemeten, is een objectief waarneembaar en geenszins zeldzaam verschijnsel. Vermoedelijk een fysisch verschijnsel, waarvan wij niet de precieze toedracht kennen, en evenmin de juiste middelen om het te veroorzaken, een fysisch verschijnsel van psychische oorsprong, dat onbetwistbaar is.

Zo ver wij in het verleden kunnen terugkeren, vanaf de oudste grafische documenten uit het archaïsche Egypte, heeft de mens steeds geweten dat met behulp van muziek invloeden en werkingen mogelijk worden, welke men verstandelijk niet kon verklaren doch die zich proefondervindelijk lieten bewijzen. Dat Amphion stenen bewoog met de klanken der lier is misschien een zinnebeeldig sprookje. Maar stellig niet dat David met zijn harpspel de obsessies van Saul verlichtte. Plato, een kritische geest, geloofde dat zieken genezen konden worden door muziek, en Homerus, een der weinige dichters die de gehele waarheid zei in zijn beschrijvingen, vertelde hoe een bloedende wonde gestelpt werd door gezang. Het

is ook stellig geen legende dat Orpheus wilde dieren temde met een melodie. Vandaag nog beoefenen de bezweerders, die slangen bedwingen met een fluit, dezelfde kunst, waarvan eenmaal iemand, toen hij, lang geleden, voor de eerste keer een dodelijk beest tegemoettrad met niets dan muziek, de kracht durfde beproeven.

Niet ieder is David. Niet ieder is slangenbezweerder. Men moet het vak verstaan. Om echter dit vak te leren verstaan moet men niet beginnen met het te loochenen of eraan te twijfelen. Er zouden onder alle volkeren der aarde geen duizenden verhalen in omloop zijn over het geheime, quasi bovenmenselijke effect der muziek, dat ik de onzichtbare radiërende vonk noem, wanneer aan die antieke tradities niet een veelvuldige ervaring te gronde lag. Maar ook al ontbrak ons elk reëel feit en al ontbreekt ons tot dusverre elk apparaat om die schijnbaar legendaire werkingsmogelijkheid der muziek te verifiëren of naar believen te herhalen, dan toch nog zouden die talrijke verhalen en tradities, evenals de droom van de vliegende Icarus en zo veel andere eeuwenlang onverwezenlijkt gebleven dromen, getuigen van een ons ingeboren wens, die wij moeten trachten te vervullen en geenszins mogen verwaarlozen.

Trouwens, die fabelachtige onzichtbaar radiërende vonk, waarvan David en de slangenbezweerder slechts een der honderden verschijningsvormen zijn welke ieder talloze graden van intensiteit kunnen bezitten, die bijna mythische vonk is ons een noodzakelijkheid, een onmisbare voorwaarde tot kunst. Hoe oncontroleerbaar, in wetenschappelijke zin, die geheime werking tot heden ook bleef, zij is in laatste instantie onze enige waardemeter, ons enig criterium. Want hoe zouden wij de componisten, die de radiatie vervaardigen en realiseerbaar maken in geschreven tekens, hoe zouden wij de uitvoerders, die haar moeten reproduceren door een instrument, hoe zouden wij hen van elkaar kunnen onderkennen als groot of

klein, als machtig of zwak, als geniaal of middelmatig kunnen onderscheiden, wanneer wij de mysterieuze straling uitschakelen, welke zij door hun noten of door hun spel overzenden naar onze zenuwen, naar wat wij noemen ons hart, dat zij bewegen?

Met ernstige toeleg kan ieder het ambacht leren van Obrecht, Palestrina, Bach, Mozart, Debussy of onverschillig wie. Met ernstige toeleg kan ieder die normaal gegroeid is een technisch perfect pianist of violist worden. Er zijn tegenwoordig dirigenten van acht jaar. Alleen de nog moeilijk definieerbare maar zeer oorzakelijke 'vonk' en haar kwaliteit, kan hen verheffen boven het ongedifferentieerde waar alles hetzelfde is, en hun een individualiteit verlenen, een reden van bestaan en een reden tot roem.

Het moge wetenschappelijk waar zijn dat de toets van een piano in gelijke mate reageert op een vallend gewicht als op de vinger van een virtuoos, er is daarentegen een wezenlijk onbegrensd aantal manieren en nuances om twee of meer tonen van toetsen aan elkaar te verbinden tot verhoudingen welke een vallend gewicht nooit zal kunnen nabootsen. Deze onbeperktheid der toonschakeringen wijst er op dat het muziek maken zich niet onvermijdelijk behoeft te bepalen tot een machinaal bedrijf. Reeds daarom dus, en ook omdat wij de oude droom der mensen uit vroeger eeuwen niet willen vergeten, doch willen vervullen, mogen wij van onze componisten en hun vertolkers verwachten en verlangen dat zij niet slechts het mechanisch perfecte hebben na te streven, maar dat hun voornaamste doelwit moet blijven om ons deelachtig te maken aan de levensstroom van een compositie, aan de radiërende vonk, waaruit zij ontsprong en welke ons in broederlijke, liefderijke, lichtelijk of sterk exalterende communicatie kan brengen met de dingen, met de mensen, met alles. Componisten en uitvoerders mogen de bereikbaarheid van dit doel niet a priori be-

twijfelen. Wanneer wij een neiging bemerken om het te veronachtzamen, om het te loochenen of te onderschatten, moeten wij hen waarschuwen dat zij een weg inslaan die dood loopt.

De realiteit van Bach

Elk jaar in de lente gonst dat geluid op uit de diepte, als de grondtoon der aarde. Het is de lage *e* waarmee de Matthaeus-Passie begint, en zodra ik haar denk - die noot - verschijnt de klank in mijn oor en gaat bewegen. Hij vergezelt mij sinds ik mij herinner. Eerst is hij een donker en dof gedreun op het ritme lang-kort van de antieke trochaeus, de fundamentele voet waarmee de melodie gescandeerd wordt als met het beklemde bonzen van een ongeruste hartslag. Daaroverheen ontwindt zich, eveneens uit de laagte, een klagend motief, verdeeld over onderscheiden instrumentale stemmen, die onophoudelijk modulerend rondom de oude aeolische volkswijs, alsof zij niet weten naar waar zich te richten, elkaar vragend antwoorden, wringend, stenend, en tezamen een lange zucht slaken welke voortdurend dringender omhoogstijgt tot zover de smart hen drijft en tot zover het kan. Dan verlaat de dreunende grondklank opeens zijn plaats en klimt met cyclopische passen de zingende instrumenten achterna over een jacobsladder zonder einde, die in het eindeloze afbreekt. Hij hervat zijn gebons als het gedrum van een sombere trom. Het verstrengelde motief klaagt voort in het bereikte zenith, aldoor kreunend, aldoor schuifelend langs een toon, botsend tegen een toon, aldoor zoekend naar een houvast wijl alles wankelt, waar niets is dan deernis, vrees en huiverende ontsteltenis.

Hier zet het koor in, als ware het verwittigd door het geschrei dat uit de dingen opklinkt.

De dochteren Sions vernamen de klacht die aandruiste van beneden tot boven. Met de kreet van een gebroken akkoord dat zij uit de eigen boezem slaan als op een klavier, met een kreet, welke terstond zwervende, zoekende melodie wordt, schudden zij de Gelovigen wakker en roepen hen bijeen naar de plek waar een handeling die hen ontzint, gebeuren gaat. Zij zijn vervaard en ver-

ward, onstuimig en dwingend. Hun viervoudige zang stroomt aaneengeschakeld door, houdt nergens een seconde halt om adem te scheppen. Wederom schrijden de bassen met cyclopische stappen de treden op van twee toonladders, alsof zij bergen bestijgen om afgronden te openen, en schreeuwen met de overigen 'kommt, ihr Töchter, helft mir klagen'.

Maar de Gelovigen begrijpen er niets van. Zij weten niet wat al dat gejammer beduidt. Wanneer de dochteren Sions hijgend zeggen: 'Zie toch!' - 'de bruidegom!' - 'gelijk een lam', dan vragen die anderen monosyllabisch: 'Wat? Wie? Waar?' Alleen de kinderen hebben begrepen en kennen de waarheid. Dwars tegen de stroom in en tegelijk op de vloed meedrijvend, stoten zij met luide kelen en harde tonen, de woorden van het koraal 'O Lamm Gottes unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet'. Nog altijd begrijpen de Gelovigen niet. Een kleine poos zwijgt de zang, als verstomd. Het orkest, wonderbaarlijk geïntensifieerd en ontredderd door de gigantisch klimmende toonladders, vervolgt zijn grote klacht met extatisch accent. De hemelse dochteren hervatten haar oproep: 'Zie toch! Zie het geduld.' Het ritme verscherpt, wordt stekender, angstiger. De kinderen gaan voort met hun uitleg: 'allzeit erfund'n geduldig wiewohl du warest verachtet'. Maar die anderen, die eeuwige slapers, zijn niet tot bewustheid te brengen. Zij blijven krijsen 'Wat?' 'Wie?' Opnieuw zwijgt de zang. Het orkest, steeds op het ritme van de straffe trochaeus, onderstreept het erbarmelijke, het hulpeloze van die doofheid, die blindheid. De dochteren Sions verliezen haar lyrische intonatie. Ook zij worden syllabisch, recitativisch, alsof de moed haar ontzinkt. Zij stamelen: 'Zie! - door onze schuld.' Die anderen, onthutst over deze woorden, en door de stilte waarin zij vallen, vinden een lettergreep meer om zich te uiten en antwoorden: 'Waarheen? Waarheen?' Zij schrikken. Zij aarzelen. De klank en de melodie brokkelen af in korte, hakkelende contrasten

tussen luid en zacht gekreun, alsof alles versaagt. Zelfs de kinderen stokken in helften van frasen. Maar terwijl alles schijnt te bezwijmen en te verdwalen, beginnen die anderen te zien, te begrijpen. Uit het onderste register der alten duikt plotseling de kreet weer op van het gebroken akkoord dat zich uitspreidt in lyrische zucht, en de Gelovigen die luisteren, zeggen nu zelf 'Zie toch!' Nog even moeten zij nadenken. Maar te zeggen 'zie toch' was genoeg om zich eensklaps te vergewissen, om ogen, oren en harten te ontsluiten, te vermurwen. Allen zien, en opeens maakt de goddelijke trilling der dochteren Sions zich van allen meester. Beide koren, van hemel en aarde, voegen zich tot dezelfde zang, dezelfde klacht, die, steeds op de stampende cadans van de trochaeus, en op de krachtige golfslag van een stormende oceaan, hemelen en aarde tot de wijdste einders vervult.

Aldus zag Bach de wereld van zijn tijd, die reeds een wereld was zonder begrip, gelijk de onze. Ieder die daartoe de wens heeft, kan controleren in de partituur dat deze interpretatie van de muziek, en dit commentaar op de tekst, niet de geringste willekeur, niet de geringste persoonlijke inventie bevat. Een verschillende visie is haast ondenkbaar. Het is een opvatting die zowel naar de letter als naar de geest correspondeert met de tekens die geboekstaafd worden door de componist. Zij duiden zonder twijfel op een dramatisch gegeven dat misschien van alle tijden is, maar dat voor de eerste keer, en voor de enige keer, in zo drastische realiteit, met zo evident realisme werden geëxposeerd door de kunstenaar Bach. Men behoeft dit z.g. openingskoor van de Matthaeus-Passie slechts te lezen gelijk het geschreven staat, om zijn tragisch uitgangspunt, zijn steeds actuele grondgedachte te aanschouwen, te doorschouwen in al haar geledingen, in heel haar logisch beloop, vanaf haar ontkieming tot aan haar voltooiing. Die aanvankelijke these van de dochteren Sions en de niet onwillige maar moei-

lijk beweegbare mens, hun beider antithese te vergelijken met een gevecht tegen de Engel, hun beider eindelijke synthese, samenklank in dezelfde liefde en hetzelfde mededogen, is het kardinale probleem geweest dat Bach aanpakte toen hij de verbazingwekkende, de bijna onmeetbare proloog ontwierp, die als portiek dient waardoor men intreedt op gewijd gebied.

En zou iemand zich kunnen of durven voorstellen dat er van het oorzakelijke idee, van de eigenlijke redenen welke de componist aanspoorden tot het verbeelden van zulk een wedstrijd tussen hemel en aarde, tot het schrijven van zulk een als conceptie en als verwezenlijking nooit te overtreffen, nooit te evenaren muziek, niets overblijft, letterlijk niets dan een formaliteit, een blote formaliteit, wanneer heden ten dage, 't zij in een kerk, 't zij in een concertzaal, die ontzaglijke dialoog, dat aangrijpende debat op de lessenaar wordt gezet voor hetgeen men noemt een uitvoering, een vertolking, een wedergave? Zou iemand die het onderwerp kent van deze proloog, zijn geest, en de muzikale ordening welke uit deze geest voortsproot, ooit durven veronderstellen, dat men bij de ene dirigent iets te horen zal krijgen wat paradoxaal lijkt op een kalme berceuse, in enigszins overdreven proporties, bij een tweede dirigent op een ietwat woelige barcarolle, en beide in behaaglijk wiegelende maat, met hier en daar een streving naar expressie, wijl een schijn, een blijk van gemeendheid niet helemaal ontbreken mag? Dezelfde dirigenten tonen zich merkwaardig op de hoogte van de situatie, en in hun element, bij descriptieve tafereeltjes, als 'Sind Blitze und Donner', en soortgelijke episodische genre-stukjes, welke niet buiten het bereik liggen van de meest gewone fantasie en imaginatie.

Zo is het overal. Een traditie verlamde tot automatisme. Wat verwekt was als levend lichaam en bezield wezen, werd mooi aangeklede, opgesierde mummie. De werke-

lijkheid verdween achter façade en décor. Men onderhoudt dat keurig, naarmate het de middelen veroorloven. Men poetst wat op, men verft wat bij, men schaaft, men vijlt een beetje af. Men doet dat met een zeker animo, met zorg, met welgezindheid. Men is musicus, men is artist après tout. Maar men bemerkt niet dat men langs de essence heen doolt zonder haar te raken, zonder zelfs haar te bespeuren.

Hoewel ik onder het analyseren van zulk een compleet onbegrepen geworden Proloog voortdurend het vreemde gevoel heb feiten aan te stippen, ontdekkingen te doen die sinds tweehonderd jaar bekend zijn, en waarover ieder zich ruimschoots acht ingelicht, zou ik de ganse Matthaeus-Passie - de hoofdrollen van Evangelist en Christus, de soli, de koren en de koralen - willen ontleden met een gelijke methodische realiteitszin.

Voor wie? Voor een of ander jong dirigent die er nog niet is en die geen copie of geen variant wenst te leveren van een voorganger. Voor een nieuwe tijd, die er nog niet is en waarin de muziek wederom de taal zal worden van het hart der harten. Deze Proloog volsta; de rest zou overbodig werk zijn. Wie oren heeft om te horen en ogen om te zien, kan het zonder verdere aanwijzing.

Zijn erfdeel

Hij was in de natijd van zijn leven juist beroemd genoeg geweest om tot vertoning zijner kunsten éénmaal uitgenodigd te worden door Frederik de Grote (die nog van muziek hield zoals men dat deed sinds de Oudheid en gaarne eminente mensen om zich heen had), maar toen hij stierf in 1750, in zijn zes en zestigste jaar, was hij zo goed als geheel vergeten, en behalve die hem begraven moesten en wilden opvolgen als stadsorganist, bekommerde zich op de wereld ongeveer niemand er over hoe het ging of gaan zou met de componist Bach.

Bij zijn naaste familie stond hij niet erg in tel, en de overheden waarvoor hij gewerkt had, voelden zich een beetje opgelucht (al zeiden ze het niet) dat de brave man, die blind geworden was, hun verdere zorgen en kosten eindelijk bespaarde door een zalige dood.

De enige misschien, die even treurde was de stervende zelf, want de compositie, waarvoor hij zich het meest uitsloofde tot de laatste dagen toe (De Kunst der Fuga) en welke alles zou bekronen met een hymnische parafrase op zijn eigen naam, als een tot aan de hemelse troon opjubelende handtekening in golvende klank, had hij niet kunnen voltooien, en die hoogste dankzegging, waarmee hij zich daarboven meende aan te melden, had hij moeten achterlaten, uitgesproken in zijn geest en in zijn hart, maar onverwezenlijkt.

Altijd echter had hij gedaan wat er te doen viel, berustend in de goddelijke wil, of hij drieste kinderen les gaf onder wie hij geen orde wist te houden, of wel muziek maakte. Boven een menigte composities had hij de aanroep geschreven Jesu juva, Jezus help!, en dat laatste onbeëindigde stuk, zijn opperste meesterwerk, het trotse en meest nederige getuigenis van zichzelf, zou wel zijn gelijk het moest, omdat het was zoals het kwam. Toch jammer vond hij het ontbreken van die zingende signatuur, terwijl hij overschouwde alles wat hij verrichtte.

Hij had verder willen gaan, nog veel verder. Het eigenste, het moeilijkste, het verborgenste had hij niet mogen bereiken. Toch jammer vond hij, terwijl zijn gedachte zwierf langs de honderden manuscripten die in de kasten en kisten van zijn huis lagen opgestapeld. Wat zou ermee gebeuren? Er was nog maar heel weinig van gedrukt. Men zou ze laten slingeren; laten afknagen door de muizen; gebruiken om er iets mee in te pakken als men papier nodig had; of weggooien als er geen plaats meer was voor een paar dekens of lakens. Hoeveel zou kwijtraken? Dat had niet het minste belang. Daarvoor zou een ander zorgen. De boom let niet op zijn vruchten. Dat werd gezegd aan de overkant van de aardbol door Boeddha, van wie hij nooit gehoord had. Maar hij wist evenveel en hetzelfde. De oer-wijsheid was hem ingeboren. Wat zijn naaste familie niet achtte, daarvoor zou een ander zorg dragen. Die ander was voor hem geïncarneerd en aanwezig in de twee woorden Jesu juva. Met al zijn hartstocht, met al zijn onvoldaanheid stierf hij gerust en zeker van de toekomst, twee eeuwen, twee seconden geleden.

Wanneer men toen, in 1750, iemand gevraagd had wie Bach was, zou elkeen geantwoord hebben: een knap musicus, maar een beetje vervelend en ouderwets. Hijzelf zei: 'Ik heb hard gewerkt en ieder die evengoed zijn best doet kan het even ver brengen als ik.' Terwijl hij dit naïevelijk en zelfbewust oordeel formuleerde, alle mensen naar hun mogelijkheden exact waarderend, had hijzelf 't nog niet verder gebracht dan het geografische punt dat wij Leipzig noemen, en ook daar werd hij slechts matig geëerd en gesalarieerd. In Londen, Parijs, Madrid, Hamburg, Rome, Napels, Venetië en Wenen, overal waar fameuze componisten noten op vijf lijntjes zetten, was hij bijna totaal onbekend, en des te gemakkelijker had hij voor alle verdere eeuwen even verwaarloosd kunnen blijven als hij was in 't jaar van zijn dood, daar

de meeste zijner werken niet geschreven waren voor de concertzaal, een aantal andere enkel voor pedagogische doeleinden, en een kinderlijke vroomheid ademden welke meer thuis hoorde in 't verleden dan in de toekomst, en die hoe langer hoe sterker zou blijken te contrasteren met de ontwikkeling van het Europese denken. Bij deze persoonlijke omstandigheden die zijn muziek bepaalden, voegde zich als nadelige factor voor haar duurzaamheid nog het toevallige feit, dat ongeveer ten tijde van zijn sterven ergens dicht in de buurt, een volslagen revolutionaire stijl geboren werd, waaruit de kunst zou voortspruiten van Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner, en alle overige grote meesters der onvergelijkbare periode van vooruitgang op *elk* gebied, welke door een conservatief Fransman getiteld is 'le stupide XIXe siècle'.

In het jaar niettemin, waarmee de eerste helft der twintigste eeuw eindigde, is de tweehonderdste terugkeer van Bach's sterfdag door honderden miljoenen mensen op elk werelddeel gevierd met diepe aanhankelijkheid, ware dankbaarheid, en een innige gemeenschap van gevoelens. Geen elektron, zei Adwaïta, raakt in het heelal ooit zoek, en voor Bach heeft een ander inderdaad gezorgd. Die ander heette beurtelings Mozart, beurtelings Beethoven, Czerny, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner, en zelfs Weber, toen hij Bach's koralen uitgaf in een voor gewone lieden minder verwonderlijke harmonische zetting. Geen enkel instrument dat Bach gebruikte bestaat nog en klinkt nog zoals hij het gekend had; niemand zou met enige wetenschappelijke zekerheid kunnen vaststellen hoe de tonen die uit Bach's innerlijk luisteren opwelden, vertolkt moeten worden om hen te horen gelijk hij ze noteerde; en toch wordt op de ganse aarde geen enkele muziek zoveel en zo trouw bestudeerd, gespeeld, bewonderd en nagebootst.

Van het bijzondere groeide hij tussen vele omwentelin-

gen, oorlogen en verbazingwekkende ontdekkingen tot het algemene, van het locale tot het universele. Onder de hurrie van het alledaagse leven, te midden van de schreeuwende kinderen in zijn huis, van bekrompen pingelende, pedante kerkmeesters, bedillende zangers en sputterende instrumentalisten, zou hijzelf dat nooit geloofd hebben. Maar in de kamer, waar hij de goddelijke stroom van het Wohltemperierte Clavier, het Musikalische Opfer, de Matthaeus-Passie, de Kunst der Fuga in de banen fixeerde van vijf parallelle lijnen, voelde hij zich hecht in de onmetelijkheid, zeker van zijn onvergankelijkheid, en voor lange tijden geldig door wat hij vurig deed. In zijn binnenste liet alle opinie van anderen, zelfs van de verste nazaten, hem onverschillig. Hij zag met een smartelijk verlangen naar het onbereikte wat hij bereikt en verwerkelijkt had.

Alleen de weinige anderen die voor hem te zorgen kregen, zagen hoe hij was geweest. Zij, die ik noemde, bekeken de werken van Bach, die al wat vooraf was geweest overtroffen, niet van een pedagogische, of van een stichtelijke, een vertroostende, een onderhoudende gezichtshoek. Zij benaderden hun Bach als een grens van techniek, als een berg van licht, welker moeilijkheid, hoogte, glans, uitzicht en vermogen tot opbeuring en levensvermeerdering overschreden wilden worden. Zij ontvingen hem niet enkel als een erfdeel, dat zij te bewaren hadden, gelijk de schat uit het evangelie die een voorzichtige rentmeester in de grond stopt, maar als een roerend goed dat zij beheren moesten om het te vermeerderen, te verrijken.

Dikwijls, als ik de velen bezie die Bach spelen, of vergenoegd naar hem luisteren, omdat hij zonder de plichten van een dienst hun de weerklank inboezemt van een God, dikwijls vraag ik mij af, of zij in dat kalm piëtisme, in dat rustig en berustend quietisme de oorspronkelijke les van Bach niet veronachtzamen, de les van Bach, die,

toen hij zijn opperste getuigenis onbeëindigd, onuitgesproken hier moest achterlaten, verder en verder begeerde te streven naar de uitdrukking van wat hij was, van wat wij zijn en diep in ons nog willen zijn. Maar dan denk ik tevens dat, zoals een ander zorgt voor de mussen, en voor elk haartje op ons hoofd, er ook iemand zal zijn die zorgt voor de muziek die wij maken voor de wonderlijke mensen, te midden van het goddelijke.

De techniek der melodie

Vanouds is er omtrent de melodie zo goed als niets bekend, behalve dat zij sinds heel lange tijd bestaat over de ganse aarde en een oorsprong heeft die nooit werd opgehelderd. Tot heden toe was er niemand die van de melodie een voldoende definitie gaf. Zoek maar in de boeken en houd rekening met de zin der woorden. Het maken van een melodie kan dan ook niet of slechts nauwelijks worden onderwezen, en er is geen kunst, uitgezonderd de muziek, waarvan een haast onmisbaar onderdeel niet kan worden aangeleerd.

Zonder twijfel kunnen uit reeds aanwezige melodieën enkele regels worden afgeleid volgens welke ieder, vertrouwd met de eerste beginselen der muziek, een toonbare melodie zal kunnen vervaardigen, want niets in de wereld geschiedt zonder orde, zelfs niet de wanorde. Doch wie naar afgeleide regels werkt, zal immer slechts een melodie voortbrengen uit een zekere periode van een min of meer verwijderd verleden, doch nimmer een melodie uit een levend tegenwoordig moment. Het eigenaardige van de melodie, welke echt is en geldig, ligt hierin dat zij uit het ongekende komt en altijd ongekend blijft, ook al kent iemand haar sinds jaren en jaren.

Daarom raakt men op een echte melodie, al is zij tientallen eeuwen oud, nooit uitgekeken, en nooit uitgehoord. Zij is een zingend stukje leven in de oneindige duur. Zij is onsterfelijk en onverzwakbaar zolang een ongeluk haar niet vernietigt. Volgens haar natuur zou zij gerangschikt moeten worden in de categorie van het aprioristische, het transcendente, de metaphysiek, het voor de ratio onbenaderbare, het inspiratieve. Vroeger inderdaad heette zij van hemelse afkomst en enkel verwerfbaar door bemiddeling van een god of van een muze.

Tot voor kort – (toen de melodie uit de ernstige muziek begon te verdwijnen) - is er ook nimmer een aparte handleiding geschreven voor het samenstellen ener melodie

en de enkelen die het probeerden verrichten een werk dat niet in het geringste resultaat heeft afgeworpen. Immers, gelijk ieder weet, heerst bij de hedendaagse componisten steeds nog een gebrek en armoede aan het enige element der muziek waarvoor geen deugdelijk onderwijs gevonden werd. De meesters hebben zich slechts zeer zelden (en dan nog vaag) over deze zaken uitgesproken, en wie anders, behalve de natuurlijkerwijze ingewijden, zou over haar toedracht inlichtingen kunnen verschaffen? Het falen van de overigen echter moet een reden hebben en schijnt mij voornamelijk te wijten aan het feit dat zij in beschouwingen over de melodie hun onderzoek bijna uitsluitend beperkten tot de vorm, de uiterlijke tekening, maar de inhoud, het wezen, haar innerlijke beweegreden en drijfkracht, hebben veronachtzaamd. Om dit verzuim te ondervangen, en om een begin van inzicht te gronden, zou ik de melodie willen definiëren als volgt: 'Een melodie is door middel van unisone tonen de vertolking van het komen en gaan ener aandoening.'

Voorbeeld: Het Wilhelmus van Nassaue. Bij zijn aanhef zingt de mens een bevinding van zekerheid en vertrouwen; in het middendeel bezint hij zich op wat hem zou kunnen schokken; in de slotfrase bevestigt hij zijn geloof. Ander voorbeeld: De Marseillaise. Bij de inzet breekt de mens los in een drang naar voorwaarts; in het middendeel bekommert hem het waarom zijner drift; in de slotfrase vermeerdert zich tot een climax de eerste opwelling. Derde voorbeeld: God save the Queen. Bij de aanhef poneert de mens een gewaarwording van kalme standvastigheid, die in een geleidelijke, onafgebroken stuwing toeneemt tot het einde. Zo heeft elke aandoening haar eigen verloop en zal zich uiten in een eigen curve. Bij melodieën zonder tekst zal de aandoening niet altijd met volstrekte nauwkeurigheid kunnen worden omschreven. Maar dit soms onuitspreekbare verhindert niet de waarneming dat de aandoening er is, en hoe zij haar curve ontwikkelt.

De melodie verklankt dus een innerlijk gebeuren, dat men naar believen psychisch of fysisch kan noemen, zolang wij het mechanisme onzer roerselen en onzer affecten niet volledi ger kennen, want het bijvoeglijk woord verandert niets aan het gebeuren zelf. Betreffende dit innerlijk gebeuren kan verder met de grootste waarschijnlijkheid verondersteld worden, dat de betrokken mens, op het moment der wording van de melodie, een soort van onzichtbare straling produceert die zich bij hem werktuiglijk transformeert in muziek; en voorts nog dat deze emanatie, zodra zij door tekens verzinnelijkt is, in het oneindige herwekt kan worden met onverflauwde werking en overgedragen op medemensen. Niet slechts op mensen, maar dikwijls ook op dieren, gelijk de ervaring bewijst. In het verleden kreeg deze hoedanigheid der melodische activiteit de naam en de faam van magie. Tegenwoordig is onze verhouding tot de magie van louter historische aard geworden, en zijn wij weinig geneigd haar meer te achten dan een fabel. Zeer stellig niettemin leeft zij onbewust en oncontroleerbaar voort in de hedendaagse concertzalen, en vermoedelijk zullen wij nog ooit (als de psychologie vorderingen blijft maken) in een nabije toekomst de muziek toetsen naar de bruikbaarheid, de wenselijkheid, de vitaliserende kwaliteit van haar emanaties.

Uit het voorafgaande volgt dat de verdienste ener melodie altijd in de eerste plaats bepaald zal worden door de graad van intensiteit der uitgedrukte aandoening, in de tweede plaats door de juistheid, de psychologische verklaarbaarheid der curve welke zij trekt, en pas in de derde plaats door de regels of wetten, die theoretici meenden te mogen afleiden uit gegeven melodieën van voormalige generaties. Nog minder dan voor de wetenschappen bestaan er voor de muziek onveranderlijke wetten, want in haar ontdekkingen zal zij immer voortschrijden.

De vraag is nu: van waar komt de aandoening (die men

vroeger inspiratie noemde), van buiten of van binnen de betrokken componist? in andere termen: heeft zij zegbare of onzegbare aanleidingen? Het schijnt mij geoorloofd hierop met zekerheid te antwoorden, dat de aandoening voor 99% ontspringt uit aanwijsbare, uiterlijke oorzaken, doch dat men het resterende procent mag reserveren voor dubieuze, moeilijk te achterhalen gevallen.

Die oorzaken evenwel zijn van buitensporig verschillende en van de meest onverwachte geaardheid, en zó wisselend, zó ongedacht, dat zij praktisch overal, in alle dingen, in alle omstandigheden te ontmoeten zijn. Die oorzaken daarenboven blijken zo goed als nimmer dezelfde. Haar aandoeningsmogelijkheden hangen geheel af van de interpreterende persoon. De ene dag zal een rode dakpan tegen een blauwe lucht, het woud van hijskranen ener haven, een harmonika spelende bedelaar onder een brug, een witte zwerm duiven, de fluit van een boot, het rollen van een trein, het oog van een mens, een mus voor het venster, een vallend blad, het loeien van de wind, een verlangen, een herinnering iemand in een toestand van resonantie brengen, maar de andere dag volstrekt onbewogen laten. Zonder enige twijfel echter is het vermogen om de ons omringende dingen elektriserend, dynamisch te interpreteren bij iedereen ontwikkelbaar want bij iedereen is het in beginsel aanwezig, ofschoon de meesten het nauwelijks vermoeden. Niet enkel op de muziekscholen, doch bij elk onderricht, zou die macht tot resonantie, die macht om de dingen in hun levende wezen te benaderen (macht die iets goddelijks heeft en daarom eertijds van boven scheen te komen) een uur per week gedoceerd moeten worden.

Situatie van Beethoven

Het is een merkwaardig feit dat de hele muziekgeschiedenis tot nu toe slechts één symfonisch componist heeft opgeleverd, wiens oeuvre door concertgevers met verzekerd succes geëxploiteerd kan worden in een reeks uitvoeringen die cyclus heten, en die bestemd zijn voor een groot publiek.

De meester, aan wie deze buitensporige voorkeur ten deel viel, behoeft niet eens genoemd te worden. Ieder kent hem en zijn bevoorrechte positie. Hij verwierf dat unieke privilege ook niet enkel bij ons, in Nederland, maar oefent het even ontegenzeglijk uit te Londen, te Parijs, en overal op de wereld waar de mogelijkheden bestaan van een 'cyclus'. En die mensen daar, van zeer verschillend ras en temperament, verleenden hem hun voorliefde niet sinds korte tijd. Zij is geen kwestie van mode of van snobisme. Want zij dateert van vele jaren her. Zij heeft reeds de duur van vier, vijf generaties. De vaders en zonen, de moeders en dochters die, in menig opzicht contrasterend, elkaar tijdens een eeuw aflosten, bleken tot de huidige dag eensgezind van neiging om de hoogste rang op de scala der muzikale aandoeningen toe te kennen aan Beethoven.

Hun preferentie uitte zich alom als een soort spontane, natuurlijke selectie. Men beweert dikwijls, dat de preponderante plaats die hij inneemt, een resultaat is van al de literatuur welke vervaardigd werd rondom de persoon en de kunst van de auteur der negen symfonieën. Maar er werd nauwelijks minder geschreven over Mozart, over Schubert, Schumann, Berlioz, Brahms, Bruckner, Liszt, Strauss en Mahler. De enige, die minder, en stellig te weinig propagandistische commentaren kreeg is Haydn, hoewel hij het record van gecomponeerde symfonieën vaststelde op 149. Men beweert eveneens, dat de predilectie welke de mensen schonken aan Beethoven, een gevolg is van de extravagante, van de speciaal op een

gangbare verbeelding werkende termen, waarmee een doof, een ziek, een verlaten, een ongelukkig en deerniswekkend kunstenaar tot held en voorbeeld verheven is. Wie de dingen echter nuchter beschouwt kan niet nalaten op te merken dat er over Schubert, Berlioz, over verscheidene andere symfonisten in niet geringere mate excessief en sensationeel gefantaseerd is dan over Beethoven. Maar men zal tevens zien dat geen der romantische voorstellingen van andere componisten een zó diepe en direct sympathiserende weerklank wekte in het gemoed van alle mensen der aarde als de lof, de wierook, die in denkbeeldige tempels werd toegezwaaid aan Beethoven.

Het verschijnsel is zonderling en zeldzaam: met de alleruitbundigste en ook met de eenvoudigste beschrijvingen van de persoon en van de kunstenaar Beethoven ging een ontzaglijke meerderheid van mensen in hun intieme binnenste akkoord. Dit gebeurde instinctmatig, bijna automatisch. Het type Beethoven - iemand die alle rampen overwint, die elke pijn moduleert naar vreugde - bevredigde de innerlijke wensen van ieder die kampte met een ongeluk zonder dat de voldoening hem gegund scheen van een heilrijke afloop. Voor ieders verborgenste verlangen werd Beethoven iets als een onveranderlijke pool. Een oriëntering. Een geheim doel. Een land van belofte.

Sinds geruime tijd is deze meester, deze heerser, deze gids, een hindernis, een ergernis, een uitdaging en een schandaal voor menigeen die muziek componeert, die klanken verzint om een ander wezen te lokken naar een regioon van menselijke verzinsels en verwachtingen. De eerste die niet zonder spijt en schamperheid kon spreken over Beethoven was Claude Debussy. Hij vond overal navolgers, ook bij ons, want menigeen snakte ernaar om bevrijd te raken van een tegelijk ethisch en technisch criterium of juk, dat men torste met ongeduld, wijl men het wegens zijn zwaarte onaannemelijk en onbruikbaar achtte.

Lees wat Willem Pijper over Beethoven schreef in zijn 'Quintencirkel'. Met deze vernuftige, ofschoon op vele punten aanvechtbare studie, ontstaan als bijdrage tot de herdenking van het tweehonderdste [moet zijn: honderdste} sterfjaar in 1927, trachtte Pijper de kolos los te wringen van zijn voetstuk. Uit een arsenaal waar hij de benodigde gereedschappen voor het grijpen vond, sleepte hij oude en verse argumenten aan, en begon te werken onder het motto van de raad welke Lesueur, leermeester van Berlioz, na de eerste auditie van de Vijfde Symfonie te Parijs, had toegevoegd aan zijn leerling: 'Il ne faut pas écrire de la musique comme celle-là.'

Hoeveel van Pijper's argumenten zijn bij nadere analyse steekhoudend? Hij verklaart Beethoven's opstandigheid, zijn 'onhebbelijkheid', als verzet tegen een tirannieke vader, zijn fiasco tegenover de 'Unsterbliche Geliebte' als binding aan een bedeesde moeder. Maar al was dat zo, al maakte ieder draconisch vader een opstandige zoon, iedere schuchtere moeder een teleurgesteld minnaar, of al hadden alle gerevolteerden satrapische ouders, wat zou dat dan nog? Te Wenen, de meest conservatieve, meest aristocratische stad van toenmalig West-Europa, waagde Beethoven het, en lukte het Beethoven, om zich te gedragen als een opstandeling tegen elke muzikale, sociale, en een tijd lang bovendien tegen elke politieke conventie en opportuniteit. Dat was geen geringe onderneming voor een jonge man zonder fortuin, die zijn trotse willen op niets baseren kon dan op zijn genie, en die de Weense edelen (het strekt hun tot grote eer) gedwongen heeft zich te plooien naar zijn stoute eisen.

Het raadsel van Beethoven's exceptionele psyche ligt dus niet in een alledaagse oorzaak, maar het zit geheel in de zeer persoonlijke wijze waarmee hij uit een ordinaire oorzaak de vermetelste en strengste consequenties getrokken heeft, op eigen initiatief en voor eigen risico.

Pijper probeerde eveneens aan te tonen dat Beethoven als kunstenaar geen revolutionair was. En inderdaad,

wanneer Beethoven opgehouden had te componeren na zijn tweede symfonie zou hij nauwelijks de titel verdienen van omwentelaar, ofschoon er in de werken die aan de Derde voorafgaan, reeds vele aanduidingen zijn van vibraties, van resonanties in een menselijk gemoed, welke niemand nog gekend, niemand vermoed had. Maar schrap in gedachte de Derde, de Eroïca, schrap de Vierde, de Vijfde, schrap tot aan de Negende, schrap de Appassionata, de Hammerklaviersonate, de Missa Solemnis, de laatste kwartetten, de Diabelli-variaties, schrap al dat intrinsiek nieuwe en voorbarige uit de geschiedenis van de muziek, en onmiddellijk zult gij zien in hoe uitnemende graad Beethoven revolutionair was, omdat het beste van hetgeen er in de negentiende eeuw gecomponeerd is, zijn oorsprong vindt in de opstandigheid van Beethoven tegen de vormelijkheden en andere begrenzingen ener wereld die onherroepelijk voorbij was, wijl Beethoven er een streep door haalde en met die eigenwillige streep alle vroegere grenzen ophief. Schrap de Eroïca, aanvankelijk genaamd – in Wenen! - 'sinfonia grande, intitolata Bonaparte', en gij ontneemt aan al de levende muziek der vorige eeuw haar machtige verwekker, haar oorsprong.

Ik betreur het dat Pijper hier niet meer is om mij te antwoorden als ik hem vraag: Hoe kon je zeggen :'hij stond niet onder de ban van neurosen, gelijk Strindberg of Hugo Wolf; hij was niet ziekelijk of zwak, als Weber of Chopin'. Wanneer anderen het kunnen, laten zij mij dan weerspreken, als ik daar tegen aanvoer: Beethoven, kind van een alcoholicus en een teringachtige keukenmeid; Beethoven, hardhorend vanaf zijn dertigste jaar, en die toen reeds, wanneer iemand hem zei 'hoor je die merel fluiten in de lente?' enkel nog maar denken kon als herinnering, maar niet meer als werkelijkheid: 'ja, hij zingt zijn avond-hymne naar de laatste stralen van de zon'; Beethoven wie het desniettegenstaande lukte om zonder verbittering te beseffen dat hij van die klanken

nimmermeer iets horen zou; Beethoven, die leed aan tien kwalen, aan zijn maag, aan zijn lever, aan de waterzucht, aan alle gevolgen der zelfverwaarlozing, aan luizen, wandluizen en vlooien tot in zijn gruwelijk eenzame doodstrijd (lees de jammerlijke bijzonderheden welke daarover verzameld zijn door Romain Rolland) en die nochtans, in zulke verlorenheid, met de enkele kracht van zijn eigen wil en verkiezing, een muziek componeerde als ware hij de gelukkigste aller mensen, omdat hij zelfbeschikkend oordeelde dat niets, ja niets, macht genoeg bezat om hem te doen ondergaan in de nederlaag van een dwaas en ongeoorloofd versagen.

Als muzikaal grammaticus was Beethoven misschien minder revolutionair dan Weber en Wagner, misschien minder dan Bach. Hoewel dit nog te bezien valt, en zeer nauwkeurig te bezien, alvorens hem in deze categorie de verdiensten te ontzeggen van reële vooruitgang. Als menselijke verschijning evenwel, als persoon die weet wat hij wil en die wil wat hij weet, als soeverein bedwinger van alle aardse, materiële betrekkelijkheden (wijl hij meent, dat het de roeping is van de mens om over elke noodlottigheid te zegevieren), als bemoediger, als wet voor ieder die hem hoort, blijft Beethoven tot nu toe onaantastbaar en ongeëvenaard. Of men hem goed of slecht speelt op een 'cyclus', heeft zelfs niet het geringste belang. Ieder verneemt zijn affirmatieve stem, die opklinkt uit de afgrond van de duizenden eeuwen onzer aarde.

En ook aan Willem Pijper moet dit bekend geweest zijn. Want hij verzweeg niet het afdoende antwoord dat Berlioz gaf op de vreesachtige aanbevelingen van zijn leraar, die hem ried om 'niet zo'n muziek te schrijven': 'Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup.' Men zal er niet zoveel maken!

Deze repliek had Pijper even rechtmatig en wetenschappelijk kunnen kiezen als motto voor zijn herbeschouwing van Beethoven in 1927. Doch worstelend als Jacob met

zijn engel bij de eerste trede ener ladder die tot de hemelen reikt, beschut ieder van ons zich zo goed, zo kwaad als hij kan, tegen de uitnodiging die ons komt van Beethoven om alle hindernissen te verbreken en, zoals Beethoven deed, het ingeboren hart te laten zingen.

Eigenschap van het kunstwerk

De Negende Symfonie van Beethoven is een der verwonderlijkste en merkwaardigste momenten in het denken van de mensheid. Zij kon slechts ontstaan door de geest van hem alleen die dat werk heeft gemaakt. Geen enkel genie uit een vorig tijdperk der geschiedenis had dat werk kunnen concipiëren, zelfs in de verste verte niet, zelfs niet het genie van allen tezamen, bij wijze van spreken, om een idee te geven van de volstrekte uniekheid der Negende Symfonie.

Gewoon materieel beschouwd kon zij bij de dood van Mozart (1791) niet eens gedacht worden. Geen orkest ter wereld had haar kunnen spelen. Geen koor ter wereld had haar kunnen zingen. Geen musicus ter wereld had haar kunnen lezen, laat staan begrijpen, niet eens Beethoven in eigen persoon, die toen 21 telde. Beethoven zelf, die een volleerd technicus was, en als technicus zijn tijd reeds bij de Derde Symfonie een reusachtig eind vooruit, deze Beethoven-zelf heeft twaalf jaren nodig gehad om met zichzelf over de vorm en de inhoud van die Negende tot klaarheid te geraken. Hij heeft, ondanks zijn enorme technische kennis en vaardigheid, precies evenveel jaren nodig gehad voor het maken van de Negende als voor de overige acht tezamen. Zodanig was hij in zijn diepste gedachten reeds zijn bewuste zelf vooruit. Er is in de geschiedenis der kunsten geen tweede voorbeeld van een werk dat dermate autonoom, dermate eigenmachtig, dermate onbekend en zelfs onherkenbaar uit de sferen van het ongeborene te voorschijn kwam met een onweerstaanbare drang naar gestalte. Enkel al wegens deze uiterst ongewone feiten heeft Beethoven's Negende recht op de eerbied waarmee sommige openbaringen worden gesteld boven elke twijfel. Zij is in letterlijke zin verschenen als een openbaring, als een onthulling in de hoogste betekenis dezer woorden.

Wanneer men nu nagaat hoe Beethoven gedurende de

lange periode welke aan de Negende voorafgaat steeds werk heeft geleverd van technisch onbetwistbare volmaaktheid, dat er speciaal in zijn eerste acht symfonieën niet de kleinste passage valt aan te wijzen waar enige verbetering zou kunnen worden gewenst of verzonnen door wie dan ook, en wanneer men nagaat hoe Beethoven tot vlak voor zijn sterven, toen hij reeds geruime tijd doof was, in ieder geval zeer hardhorig, toen zijn hele organisme ontredderd was door ziekte, nog vele werken heeft geleverd die niet slechts onverbeterbaar volmaakt zijn in technisch opzicht maar waarvan de volmaaktheid slechts kon worden bereikt door een geest die met de uiterste zorgvuldigheid, met de opperste helderheid en zekerheid de dikwijls zeer subtiele, zeer precaire, buitengewoon gecompliceerde en absoluut originele klanken afwoog, en des te waakzamer wijl hij zijn klanken niet meer met de oren kon controleren, des te nauwgezetter wijl altijd de hartstocht hem had aangespoord tot de volmaaktheid, wanneer men dit allemaal nagaat met een beetje respect, met een beetje bewondering, met een beetje vertrouwen (waartoe de behaalde resultaten uitnodigen) en eveneens met een greintje nederigheid (al ware men zelf een genie, en juist daarom) dan moet het ieder redelijk waarnemer bijzonder onaannemelijk en volslagen ongeloofwaardig schijnen dat Beethoven bij de materiële verwezenlijking der Negende in oplettendheid, in realiteitszin, in auto-controle, in verstandelijk beleid, in beheersend meesterschap is tekortgeschoten, en dat zijn gewichtigste, zijn belangrijkste symfonie waaraan hij het langst arbeidde, op essentiële plekken verbetering behoeft.

Nochtans heeft Beethoven na zijn dood collega's gekregen die met al deze natuurlijke consideraties geen rekening hielden en zich een negatief oordeel aanmatigden over het bereik zijner artistieke vermogens.

De eerste, die tot zulk een impertinentie de arrogante

durf had, was Richard Wagner. De tweede was Gustav Mahler. En als men hun namen leest in dit verband, is iedereen allicht geneigd te zeggen dat zij niet de eerste de beste waren en konden weten wat zij deden. Dit is inderdaad zo. Maar dat verzwaart nog hun vergrijp. Dat verergert nog hun daad in het algemeen. Zij hebben hun onkunde getoond betreffende een kardinale eigenschap van het ware kunstwerk.

In de eenvoudigste bewoordingen uitgedrukt, wordt die eigenschap geformuleerd als volgt: Men kan iets afnemen van het echte meesterstuk. Men kan er niets aan toevoegen. Wanneer men er iets van afneemt (de kop der Nike van Samothrace, een reep van de Nachtwacht, om een der talloze voorbeelden te noemen) zal men het ongetwijfeld schaden. Zeker. Maar in het luttelste fragment zal men steeds de ondeelbare geest herkennen die de hand heeft bezield en die zijn gezindheid uitsprak tot in het kleinste fragment. Wanneer men iets aan een meesterstuk toevoegt zal men het zonder mankeren schenden, ook al verbeeldt men zich zogenaamd congeniaal te zijn. Het meesterstuk heeft een interne wetmatigheid, een interne logica waarvan het geringste bestanddeel zodanig op zijn plaats is (als in een algebraïsche formule) dat niets van enige betekenis kan worden bijgevoegd zonder de oorspronkelijke opzet te verstoren, te ontwrichten.

Deze ongeschreven, maar overal geldige en zeer gemakkelijk te verifiëren wet, hebben Wagner en Mahler hovaardig overtreden, en aan dat moedwillige misdrijf verleenden zij het prestige van hun persoon. Wagner onderstreepte in het Scherzo der Negende een melodische lijn welke Beethoven op het achterplan had gelaten, en door die wijziging veranderde hij het gehele temperament, het gehele psychische klimaat van dat Scherzo. Wanneer men de gezindheid waaruit die wijziging ontsproot als uitgangspunt neemt voor een opvatting van de Negende in haar ensemble (gelijk de meeste dirigenten

doen) dan verandert die toevoeging het gehele psychische gegeven der ganse symfonie. Mahler ging nog verder. Niet enkel onderstreepte hij dubbel wat Wagner reeds eigendunkelijk had aangedikt, doch hij strekte zijn bemoeizucht en zijn visie over het totale werk uit. Wanneer men de gezindheid, waaraan zijn menigvuldige toevoegingen ontsproten, als uitgangspunt neemt voor een opvatting van de psychische geaardheid van de componist, dan verandert zij de intonatie van het complete oeuvre en bijgevolg de eigenlijke gezindheid, het eigenlijke karakter van Beethoven zelf.

Het procédé dat Wagner en Mahler toepasten, kan het best vergeleken en verduidelijkt worden met de handeling van iemand die aan de voornaamste figuren ener schilderij door het aanbrengen van enkele details een andere fysionomie, een andere gedraging zou verlenen. Een dergelijke euveldaad is onvoorstelbaar in de schilderkunst. Ik weet het. Niemand zal het in zijn hoofd halen om een Vermeer te gaan corrigeren of een Watteau. Het is materieel onmogelijk zonder in de gevangenis te komen. Ik weet het. Maar het is wèl voorstelbaar in de muziek. Het is in muziek wèl doenbaar, materieel wèl mogelijk. En daar gebeurt het, ofschoon van kunstenaar jegens kunstenaar zulk een aanranding van de persoonlijkheid ongeloofbaar schijnt en onbegrijpelijk blijft, vooral tegenover een definitief en onmiddellijk karakteriseerbaar mens als Beethoven.

De vraag wordt hier, door welke gezindheid, door welke gevoelens de onbewuste vandalen Wagner en Mahler zich lieten leiden toen zij die inbreuk ondernamen op de onaantastbare wezenheid en zelf-verwezenlijking van een groot meester die zich nooit vergiste, en wiens artistiek geweten zijn denken regelde met een weergaloze strengheid.

Zij meenden het niet kwaad met Beethoven. Zij droegen hem een verering toe die wij voor waarachtig mogen

houden, te meer omdat ze egocentrisch was. Maar met het verschijnsel Beethoven hadden zij geen direct contact. Zij zagen hem door de ogen van hun eigen temperament dat expressies nastreefde welke met de klanken en de instrumenten zoals Beethoven ze had geordend niet bereikbaar waren. Onder invloed van verschillende tijdsstromingen dreef dat temperament hen naar een verbeeldingssfeer van heroïsme, van grandioosheid, van geweld en kracht, van geestelijk imperialisme en dictatorialisme, waarvan de uitdrukking niet bereikbaar was met de klanken en de instrumenten zoals Beethoven ze had geordend. Omdat zij dirigenten waren en tevens componisten die in Beethoven, voornamelijk in de Beethoven der Negende een voorafspiegeling meenden te bespeuren van hun eigen aspiraties, hebben zij dat werk gearrangeerd volgens de behoeften van hun stijl, hun fantasie, hun smaak, hun belang.

In principe reeds was hun operatie ontoelaatbaar. Bovendien was zij ten eerste fout wijl zij berustte op de dwaze redenering dat een expressie van Beethoven (of van een ander kunstenaar) afhangt van de hoeveelheid materiële hulpmiddelen die voor haar realisering worden aangewend. Dit zou uitlopen op de rudimentaire theorie: hoe luider, hoe beter. Ten tweede was hun operatie fout, en ronduit verwerpelijk, wijl zij de grondtoon wijzigt van Beethoven's psychologische gesteldheid.

Met honderden documenten kan onweerlegbaar, ontwijfelbaar worden aangetoond dat Beethoven niet behoorde tot het ras der harden en grimmigen maar tot het ras der zachten en meedogenden. Hij had niets van een tiran, niets van een dictator, niets van een geweldenaar. Hij bezat een uitgesproken zin voor humor die nimmer grijnzend, nimmer schamper is geweest. In alles wat hij deed en dacht waren de liefde, de vriendelijkheid, en het totaal van wat wij verstaan onder Shakespeare's gezegde the milk of human kindness, de basis van zijn wezen, de

intonatie zijner bedoeling. Zoals Wagner in eerste, Mahler in tweede aanleg de Negende her-orkestreerden, bezingt zij niet de Vreugde maar de Kracht, en niet eens de morele kracht, maar de brute, de elementaire kracht.

De authentieke, historische Beethoven, de zanger der human kindness, paste niet in het tijdbestek waarvan de mentaliteit werd gepersonifieerd door Bismarck, Wilhelm II en Adolf Hitler. Zeker, Wagner en Mahler waren niet de bewuste medewerkers of voorbereiders der fataliteiten welke achter die namen verborgen loerden. Zij waren de onbewuste tolken van een geheime stem die zij zelf niet begrepen, van een geheime drift waaraan zij zichzelf niet onttrekken konden, toen zij Beethoven inrichtten voor een nieuw gebruik.

Zij wisten niet wat zij deden. Mogen daarom wij, die wetend werden, hun dwalingen bestendigen?

Het noodlottig tekort dat de muziek teistert sinds ruim een eeuw is de complete ontstentenis ener methodische kritiek gelijk die altijd gewerkt en gewaakt heeft in de overige kunsten. Wanneer een normgevend beginsel, of slechts de schijn ervan, niet had ontbroken, zouden de vervalsingen van Wagner en Mahler onmogelijk zijn geweest, ondenkbaar zelfs voor henzelf. Wanneer tot heden toe bij ons elk normatief beginsel in zake muziek niet had ontbroken, zou het onmogelijk zijn geweest voor William Steinberg om een Beethoven-cyclus van het Concertgebouworkest te besluiten met een Negende in de falsificatie van Mahler.

Alle kanten der hier behandelde kwestie zijn niet aangeroerd en toegelicht, maar toch genoeg om duidelijk te maken wat nimmer mag worden herhaald.

Het nut van muziek

O neen, het is op geen stukken na waar, wat de Britse componist Ralph Vaughan Williams eens aan de journalisten verteld heeft: 'De eer en de roem van onze grote kunst is, dat zij volstrekt en volledig nutteloos is.'

Geloof er geen letter van! De oude Williams debiteerde een aardige paradox welke voor hem, die met een kast vol ongespeelde partituren zit, een schijntje waarheid bevat, maar zelfs voor hem is het niet meer dan een schijntje. Bach en Schubert hadden op het eind van hun leven ook zo kunnen praten, maar zij deden het niet, en zij hadden gelijk.

Kijk eens even rond. Als er geen muziek was, hoe zouden wij dan dansen? Hoe zouden wij in onze kerken de Heer der Heerscharen, die de sterren bij de teugels leidt, loven en prijzen zonder muziek? Hoe zouden wijzelf, soldaten en burgers, in 't gelid marcheren, als wij geen muziek hadden? Hoe zouden wij de stilte der dingen, en dikwijls de barstende volheid (of leegte) van ons eigen hart verdragen als wij geen muziek hadden om elke stilte, ook de treurigste, de dofste, te laten zingen?

Stel u even de wereld voor zonder muziek. Zonder dat duizendvoudige rumoer van melodie dat dag en nacht uit alle hoeken van dorp en stad, van huis en hut opklinkt? Welk een woestijn! Welk een verlatenheid! Welk een doodse boel! Welk een verveling! En iemand zou willen beweren dat muziek volstrekt en volledig nutteloos is? Hoe zouden wij kunnen feesten, kunnen rouwen, kunnen arbeiden, zonder muziek? Waarmee zouden wij ons kind in slaap sussen? Vroeger genas men met muziek wonden en allerlei kwalen; vandaag doen wij 't dikwijls op dezelfde manier, ofschoon meestal zonder het te weten. Vroeger bouwde men een stad op de klanken van een lier, en dat was legende; tegenwoordig lopen de machines van fabrieken op begeleiding van muziek, maar dit is werkelijkheid.

Meen niet onderwijl, dat muziek enkel nut oplevert van morele, ethische, psychologische soort. Het is onschatbaar, doch daarbij blijft het niet. De brave Bach die met zevenhonderd daalders per jaar moest rondkomen en blij was met de extra's van begrafenissen, vertegenwoordigt op z'n eentje al langer dan een eeuw een kapitaal dat in milliarden guldens niet valt te becijferen. Mozart, Schubert, Beethoven en nog een aantal anderen dito, dito. Niet slechts verschaffen zij aan miljoenen mensen verpozing en opbeuring. Op de koop toe bezorgen zij door middel van de twaalf tonen welke hun ter beschikking stonden, en door hun vonkje genie van raadselachtige oorsprong, heden ten dage nog aan honderdduizenden mensen kost en inwoning. Zulk een wonderdadige macht uit te oefenen kan ook Ralph Vaughan Williams wellicht te beurt vallen. Deze eer en roem zij hem vergund, ofschoon hij de muziek belasterde met een boutade die even onjuist is als onwijs en misleidend.

Helaas, het ontbreekt sinds ettelijke jaren niet aan composities die met voorbedachten rade vervaardigd worden om volstrekt en volledig te dienen tot niets. De auteurs er van wanen en beweren, dat een logische vorm door zichzelf volstaat. Zij willen niet meer 'toveren', niet meer beïnvloeden. Zij willen de hoorder laten gelijk zij hem zien: met geen andere kameraad en waarnemer dan het intellect. Dat zou kunnen als wij zelf niet verder waren dan het rijk der mineralen, der planten en der dieren, welks onovertrefbare schoonheid stom bleef zolang het niet gezien werd door een mens. De mens echter is niet enkel waarnemer, doch ook waardemeter. Dat behoort nu eenmaal tot onze menselijke conditie; dat werd onze functie. Wij onderscheiden. Wij nummeren. Zelfs de atomen. Wij geven aan alles een rang. Ieder ding is in zich zelf ontegenzeggelijk perfect. Wij mensen echter vinden de ene bloem mooier dan de andere bloem, de ene steen bekoorlijker dan de andere, het ene dier liever dan

het andere. Alleen voor de maker van alles bestaat een absolute geldigheid, en zover kwamen wij nog niet. Wij kunnen ons theoretisch verbeelden zover te zijn. Wij gaan dan terug in plaats van vooruit. Wij worden dan weer als de stenen die er waren toen de aarde ophield te branden, toen de psyche nog beginnen moest. Onmachtig, ongevoelig, maar perfect, als een steen.

Chopin, de revolutionair

Op woensdag 17 oktober 1849, 's morgens om vier uur, in een woning van de Place Vendôme, een der meest aristocratische buurten van het toenmalige Parijs, stierf na een lang lijden Frédéric Chopin, de enige componist in wiens muziek het psychische, inspiratieve element een zodanig evenwicht vertoonde met het rationele en intellectuele deel, dat hij van af zijn eerste werken een soortgelijke macht over de mensen bezat als sommige legendaire personen uit de mythologie of de folklore, en dat hij honderd jaar na zijn dood dit fabelachtige vermogen om te betoveren nog onverminderd behield. Behalve Beethoven is er geen componist van wie dit beweerd kan worden; maar in de directheid, in de sterkte, en ook in de kwaliteit der muzikale ontroering welke hij bij zijn hoorders teweegbrengt overtreft de meester der Etudes en Préludes misschien nog de meester der Symfonieën.

Men had altijd vermoed dat de vader van de componist, Nicolas Chopin, een Fransman moest zijn. Maar tot aan het jaar 1926 meenden de biografen en musicologen dat die Nicolas een edelman was uit het gevolg van Stanislas Leczynsky, ex-koning van Polen en soeverein der hertogdommen van Lotharingen en Bar. Pas toen het gouvernement van de Sowjet Unie in december 1926 aan het gouvernement van Warsawa de archieven van de Poolse Staat restitueerde die na de ondergang van de Poolse onafhankelijkheid in Russisch bezit gekomen waren, beschikte men over de nodige documentaire gegevens om die Nicolas Chopin, vader van de componist, te identificeren. Hij bleek de zoon te zijn van François Chopin, een klein wagenmaker te Marainville, een gehucht van nauwelijks honderd zielen in de Vogezen, en werd aldaar geboren op 14 april 1771. Hij verliet het dorpje in 1787 en begaf zich naar Warsawa, waar hij boekhouder werd van een tabaksfabriek, die toebehoorde aan een Fransman. Enige tijd later is hij huisonderwijzer der kinderen

van graaf Skarbek. Dan wordt hij leraar in het Frans aan het lyceum van Warsawa en aan de Militaire Academie. Verscheidene malen heeft hij getracht naar Frankrijk terug te keren, maar telkens werd hij in de volvoering van dat plan verhinderd door ziekte. Op 2 juni 1806 trouwde hij met Justine Krzyzanowska, kamenier van gravin Skarbek. Uit deze onvoorzienbare verbintenis, die alle theorieën over ras-zuiverheid teniet doet, werden drie meisjes geboren en, in 1809, een jongen die hij noemde Frédéric-François. Een knaap van 16 jaar, zoon van een armelijk ambachtsman, was op avontuur gegaan, voortgedreven en geleid door de geheimste der intuïties, om ergens op de wereld de vrouw te ontmoeten met wie hij een kunstenaar moest verwekken, die door Robert Schumann, zijn collega, met de zeldzaamste edelaardigheid en met het diepste inzicht getiteld is als 'het stoutmoedigste en fierste genie van zijn tijd'.

Die Nicolas, ofschoon steeds terugverlangend naar zijn moederland, was uit instinct de Poolse zaak, de Poolse vrijheid hartgrondig genegen, en in 1794, tijdens de opstand van Kosciusko, had hij dienst genomen in de Nationale Garde. Hoewel de componist Frédéric zich nimmer beroepen wilde op zijn Franse afstamming, en haar geheel verzweeg, hebben de vaderlijke gezindheid, de wil en het voorbeeld van de vader niet geringer en even heftige invloed uitgeoefend op zijn innerlijke gerichtheid als het Poolse bloed, dat hij erfde van zijn moeder. De twee impulsen van man en vrouw, die een mens, een genie gingen scheppen, liepen wonderbaarlijk parallel hetzelfde doel tegemoet. Zij wisten daarvan niets terwijl zij zich verenigden. Zij speelden een mysterie-spel, dat tot nu toe niemand begrijpen noch verklaren kan, doch waarvan ook niemand, die de resultaten ziet, een zekere bedoeling kan loochenen.

Bij Frédéric, die zijn Franse oorsprong nooit zal willen kennen, staan vanaf zijn levensaanvang die bedoelingen onveranderlijk vast. Hij zal doen wat Napoleon niet ge-

durfd, niet gekund heeft. Hij zal Polen uit de ondergang opheffen, en het niet enkel zijn vrijheid hergeven, maar ook zijn oude roem en rang van de eerste onder de naties. Hij zal het land, dat zo dikwijls Europa redde tegen de barbaren en van de toekomst werd afgesneden, op de kaart werd uitgewist, herstellen in een vorm en een kracht, die land, volk en ziel van Polen overal op de wereld aanwezig zullen maken in elk hart, in elk geweten, als een realiteit, die niemand kan ontwijken, omdat zij ieder verschijnen zal door de verrukkelijkste der uitingen. Tegen de tyrannen, die zijn volk onderdrukken, en impliciet tegen alle tyrannie, tegen alle verdrukking, zal hij een Polen construeren van de immaterieelste materie, welker rebellische werking onontkoombaar moet doortrillen tot in ieder gemoed als het aangrijpendste protest, als een vervoerende vermaning, uitgesproken met muzikale middelen.

Hij had daarvoor alles te ontdekken en alles te verwezenlijken: een eigen ritme, eigen melodie, eigen klank, eigen gestalte, eigen gebaar, een eigen bewustheid. Behalve het notenschrift mag men zeggen, en behalve een beperkt aantal mogelijkheden om de notentekens te gebruiken, bestond er niets van zijn soort muziek, toen hij componeren ging wat hij construeren wilde: dat ideële Polen in een gebied van schoonheid, welke boodschap zou worden voor alle mensen. Hij moest zelfs een eigen vingertechniek uitvinden om dat volk zijner dromen en zijner wensen op een piano hoorbaar en verstaanbaar te doen worden.

Maar wanneer hij vrijwillig in ballingschap trekt, omdat hij ziet dat er te midden van een geknechte natie weinig te beginnen, en nog minder te realiseren valt, wanneer hij de terugreis aanvaardt waarnaar de vader tevergeefs verlangde, terugreis naar de ingeboren vrijheid, terugreis naar de onbekende oorsprong, dan is hij juist twee en twintig jaar, dan heeft hij niets meer te leren, dan weet hij alles, hij kent en kan ook alles wat hem uit zijn

binnenste gedicteerd wordt. Onderweg naar Frankrijk zijnde schrijft hij het vandaag nog even verbluffende als meeslepende stuk, dat de naam kreeg van Revolutie-Etude en waartoe hijzelf werd meegesleurd toen hij op 8 september 1831 te Stuttgart het bericht vernam, dat het gerevolteerde Warsawa, zijn eigen stad en het symbool van zijn innerlijkste zelf, overweldigd was door de soldaten van de tsaar. Vier jaren tevoren echter had hij reeds zijn Rondo à la Mazur geschreven. Toen hij bijna nog een jongen was intoneerde Frédéric Chopin reeds het geluid van zijn eigen volk, dat de melodie was van de levende mens.

Hij zou dit blijven doen zolang hem het denken in muziek vergund was. Op reis had hij zich verbeeld slechts een korte poos te vertoeven in Parijs, en dat hij het geschiktste uitgangspunt zijner meer dan muzikale activiteit vinden zou te Londen. Maar zodra hij de lucht heeft opgesnoven van dat centrum, waar alle werkende gedachten en gevoelens der planeet die Aarde heet tezamen vloeien, had hij de indruk dat Parijs zijn nieuwe woonstede, en een nieuwe haard zou worden van de geheimzinnige macht die hem dreef. Hij sloot zich onmiddellijk aan bij de heroïsche groep van Poolse vluchtelingen, die zich verzameld had onder de onschuldige naam van Société littéraire rondom Adam Mickiewicz, de rustieke, volkse zanger van Pan Thaddaeus, ter ere van wie Frankrijk, kort voor de laatste oorlog, een standbeeld stichtte op een der mooiste pleinen zijner hoofdstad.

Frédéric Chopin zou daar achttien jaar vertoeven en nimmer het moederland, dat hij hartstochtelijk beminde, terugzien. Hij zou er al zijn meesterstukken componeren: zijn sonate met de treurmars, zijn polonaises, zijn balladen, zijn nocturnes, mazurka's en concerten, de meeste zijner 'Etudes' en 'Préludes', die in de letterlijkste zin studies, preludia, voorbeduidingen waren ener deels poëtische, deels onstuimige, altijd overrompelende en ge-

lukkige aera voor de bewoners der planeet die Aarde heet. Hij zou er ook de vrouw ontmoeten die hem goed gezind was, die hetzelfde dacht, voelde en wilde als hij: het medelijden met de schare der hongerigen voor wie Iemand zeven duizend broden toverde, en de opheffing van die arme schare tot tevreden mensen. Met die vrouw, Georges Sand, leefde Chopin gedurende acht jaren zogenaamd onwettig samen, tegen alle burgerlijke conventie in, en onder haar oog, met haar intuïtieve toestemming en bewondering of verwondering (wat op 't zelfde neerkomt) schiep en wrocht hij de onvergankelijke melodieën en klanken, die heden nog verbazen en ontroeren: zijn Berceuse, zijn Barcarolle.

Zo was in wezen de componist, die zich vermomde als een dandy, als een beminnelijke saletjonker, en in wie alle dames en heren van een universeel werelds publiek zich verheugen en vermeien als in een goede vriend. En dit werkelijke mirakel gebeurde niet een aantal jaren na leven en dood van Frédéric François Chopin.

Dat mirakel geschiedde onmiddellijk, van af het uur dat het zich openbaarde. Ondanks ontzaglijke technische moeilijkheden, die tot op deze dag nog niet volmaakt overwonnen zijn, hebben meisjes en jongens zich van af het eerste moment waarin de muziek van Chopin klonk onvoorwaardelijk geworpen op iets wat hun ontoegankelijk en onvertolkbaar schijnen moest. Zodanig was reeds een eeuw geleden de macht van een genie, dat tegenwoordig zingt langs de straat, in de kazernes, in de herbergen, geduldig wachtend op mensen die zijn goedheid waarlijk begrijpen en die zijn beloften gestand doen.

Wederontmoeting met Diepenbrock

In het jaar van zijn dood, in een zomer, overvol van de blauwe luister ener zon, zoals wij er sedert geen meer zagen, was ik naar Frankrijk gegaan, nadat hij de dagen van mijn leertijd verheugd en verrijkt had met de vreugde zijner muziek en met de schatten zijner kennis. Het laatste werk van hem, dat ik hoorde was zijn Te Deum, waarvan hij, om de overwinning der Geallieerden te vieren, en ervoor de 'eeuwige Vader' te danken, een uitvoering georganiseerd had op eigen initiatief, met eigen moeite, met een van verschillende kanten samengeroepen koor, en onder zijn eigen leiding, die ik nadien nimmermeer bewonderen zou (maar ik wist dat niet) in haar zeldzame muzikaliteit en geniale doeltreffendheid, want Diepenbrock bezat de gaven van een groot dirigent. Een ander Te Deum is hier toenmaals nergens gezongen. Hij was de enige. Op dezelfde juli-avond, kort na de ondertekening van het te genadige Verdrag van Versailles, dirigeerde hij ook de Hymne à la Justice van Albéric Magnard, die in 1914 door de Duitsers gefusilleerd werd. Nergens elders is toen een Hymne voor de Gerechtigheid aangeheven. Hij was de enige.

En al die jaren gingen voorbij, vlogen om, waarin ik zijn stem niet vernam. Zijn vertrouwde, zijn veel-melodische, zijn mediterende, jubelende, machtige, innige en heroïsche, zijn geïnspireerde en unieke stem. Te Parijs behoefde ik geen enkel concert te bezoeken dat Mengelberg daar gaf, met of zonder zijn orkest, met of zonder zijn koor. Mengelberg's bewondering voor Diepenbrock hield op bij onze grenzen, en zelfs wanneer de dure reizen van onze egotistische export-kapelmeester gefinancierd werden met uitsluitend Nederlands geld, durfde hij geen hypothetisch deficit te riskeren door het plaatsen van Diepenbrock op een zijner programma's.

Ook de overige uitvoerende kunstenaars, Mengelberg's voorbeeld volgend, waagden zich nimmer aan Diepenbrock, zelfs niet wanneer zij gepatroneerd werden door ons Gezantschap, dat in deze zaken ongelukkig en onverdedigbaar neutraal bleef. Onze jonge componisten, wanneer zij propaganda-tochten ondernamen, schenen zich evenmin te bekreunen om Diepenbrock. Zij hadden ongelijk. Op alle manieren. Zij hadden ongelijk als hun bewondering voor onze meester niet verder ging dan die lauwheid ener waardering met mondjesmaat. Zij verraadt verschrompeling en onbegrip, tekort aan motiveerbaar enthousiasme. Zij hadden ongelijk. Want wij, Nederlanders, bezitten in 't buitenland de stevige reputatie van een volk te zijn, dat muzikaal-oncreatief is, en de verloochening van Diepenbrock bevestigde en bestendigde deze faam, welke tot aan de verschijning van de meester van het Te Deum sedert drie eeuwen gewettigd was. Beschouwden onze modernen Diepenbrock misschien als afgedaan? Wanneer 't zo was, dan hadden zij nogmaals ongelijk. Een waar, authentiek kunstenaar, en Diepenbrock heeft genoeg bewijsbare kenmerken van authenticiteit, van oorspronkelijkheid, meer dan genoeg voor een klein land, een werkelijk kunstenaar heeft nimmer afgedaan. Te midden van de modes, te midden van de wisselende leuzen heeft hij steeds de toekomst voor zich. Zagen zij niet, onze componisten, dat de Muziek na de dood van Diepenbrock stilstond? Wij zijn nog altijd niet verder dan omstreeks 1914. Niet verder dan Das Heldenleben en de opera's van Strauss. Niet verder dan de Fünf Orchesterstücke en Pierrot Lunaire van Schönberg. Niet verder dan Le Sacre du Printemps en L'histoire du soldat van Strawinsky. Niet verder dan Debussy en Ravel. En niet verder dan Diepenbrock. De doden zwijgen. De levenden repeteren zich onmachtig. Niemand kwam er, en nergens, na omstreeks 1914, die een nieuwe klank bracht in de muziek, een ongekende techniek, niemand die naar 't leven luisterde met eigen oren, nie-

mand die het in muziek vertolkte met eigen denken, zoals Strauss, Schönberg en Strawinsky dat deden in hun goede perioden, zoals Debussy, Ravel en Diepenbrock dat deden tot het einde hunner dagen, en niemand kwam er na deze meesters van omstreeks 1914, die dezelfde onvoorwaardelijke, oude, onverwoestbare hoedanigheid had der innerlijke bezieling en energie, welke aangrijpen, meeslepen, verrukken met hetzelfde meesterschap, met dezelfde heerschappij. Twee wereldoorlogen veranderden niets in de muziek. Dit is een ontstellende bevinding. Maar in haar werkelijkheid is zij onweerlegbaar.

Na een onderbreking van langer dan een kwart eeuw vernam ik dus opnieuw de stem van Diepenbrock. Alsof er niets gebeurd was sedert, behalve dat hij er zelve niet meer is. Wederom raasde een verscheurende tragedie door ons heen, en wederom werd het vrede. Wij hadden de Bevrijding kunnen vieren met dit Te Deum, met deze soevereine juichkreet en met dit smekend gebed tussen onze jubel. Wij deden het in ons hart. En het geschiedde als de intrede door een lichtende poort, onder een triomfboog, opening in de horizon, die daar met heel zijn pracht en heel zijn sier altijd geweest was en wachtte. Geen enkel accent, geen enkele lijn, geen enkele kleur van dit zingend monument verflauwde noch verbleekte, want wij hoorden sindsdien geen sterkere of meer tedere dan dat sterke en tedere van Diepenbrock's Te Deum. Niets van de bloei en grote gloed, waarin het voor 't eerst weerklonk verwelkte, niets van het vuur dat het in ons ontstak verminderde, en geen enkele der geheime fouten, welke auteurs soms verbergen achter praal, verkilde een vroegere adoratie tot illusie. Dit Te Deum dateert niet. Het is niet modern noch onmodern. Het is levend geborene muziek gelijk die welke overbleef van twintig of van tien eeuwen her. Zijn acht hoofdthema's en neventhema's bleven even onstuimig van aanroep en opvaart, even concies, lapidair van vorm, even onvergelijkbaar van oorspronkelijkheid en psychische draag-

wijdte als toen Diepenbrock ze vond. Hun lyrische en dramatische gradatie, hun onderlinge handeling is nog even krachtdadig als toen Diepenbrock ze met logisch inzicht en vervoering regelde. De orkestratie, die straalt en fonkelt in alle forse en zachte nuances van glans, kan getoetst worden aan ieder coloriet van een vroeger of later instrumentaal palet. Zij taande niet. Zij kreeg geen barsten of grauwe vlekken. Zij heeft geen confrontatie te duchten, met wie dan ook. En de innerlijke toon dezer muziek in elk harer expressies bleef zodanig doordringend dat hij, wanneer men hem gehoord heeft, nog dagen lang in ons nazingt.

Ik zou daarom willen, dat tegenover een werk als het Te Deum van Diepenbrock, tegenover het gezamenlijke oeuvre van Diepenbrock, elke zweem van twijfel, elk restant van inferioriteits-complex, waarmee de muzikale onvruchtbaarheid van drie eeuwen ons behept heeft, voor immer werd uitgewist tot in het intiemste binnenste aller vertolkers, van de hoogste tot de laagste, van hem zelfs die de partijen op de lessenaars zet. Dit laatste spoor van aarzeling en gebrek aan zekerheid moet niet alleen verdwijnen van de lippen, het moet worden uitgeroeid tot in het begin van ons denken en voelen.

Een verwaarloosde toon

Meer dan verwonderlijk is het te zien hoe weinig men zich verwondert wanneer op een mooie dag blijkt, dat een werk als Lydische Nacht van Diepenbrock, geschreven in 1913 en door 't Concertgebouw éénmaal opgevoerd in januari 1914, sedertdien nooit meer verscheen op de programma's dezer musicerende Vennootschap.

Verbazend is het te zien hoe je eigen componerende collega's geen millimeter uit hun lood raken, wanneer zij zo opeens, door de bruuske welsprekendheid van twee jaartallen (1914-1949), het armengraf bemerken, de grote, nooit gevulde kuil, waarin zij nu reeds bezig zijn stilletjes neer te zinken zonder dat een kraai ernaar omkijkt.

Verbazend is het hoe nonchalant onbekommerd zo'n manier van doen met lodderogen wordt aangestaard door je overige collega's, die nièt componeren weliswaar, maar die toch in een zeker verband tegenover de muziek schijnen te staan dat hartelijk genoeg zou kunnen zijn om zich het lot van wat anderen maken, een beetje aan te trekken.

Geen enkele dezer kunstminnaars schijnt er het flauwste besef van te hebben, dat het dient tot niets, absoluut tot niets, om jaren lang eerste uitvoeringen te geven, dozijnen eerste uitvoeringen die men tegenwoordig potsierlijk wereldpremières noemt, en de gespeelde werken daarna in een kast te leggen waaruit ze nimmermeer tevoorschijn komen, - of pas na een halve mensenleeftijd als zij deze gunst verdienen en omdat een goede genius over hen waakt. Die collega's van je voelen nochtans patriottisch; soms zelfs aandoenlijk chauvinistisch. Zij zijn zeer bezorgd voor Hollands glorie. Maar zij schijnen niet te kunnen begrijpen dat wij met ons systeem van eerste uitvoeringen, welke zelden of nooit gevolgd worden door een tweede, dezelfde nutteloze arbeid verrichten als de vijftig Danaïden, die water gieten in haar vat zonder

bodem, hetzelfde domme bedrijf uitoefenen als Sisyphus, die van voren af aan begint wanneer de steen welke hij omhoog sjouwde weer naar beneden rolt. Zij schijnen niet te kunnen vermoeden dat er met zulke praktijken nooit iets blijvends bereikt wordt; dat een dergelijke methode de meest onbruikbare is voor het stichten van een eigen en waardeerbare muziek-cultuur; dat alles wat wij in deze richting ondernemen voor niemendal geschiedt, en geen toekomst kan hebben, wijl wij bouwen op fundamenten, die wijzelf saboteren door hun elke hechtheid te ontnemen.

Hoe echter zouden je brave collega's zo iets eigenlijk kunnen weten, waar zelfs een type als Willem Mengelberg daarvan geen besef had? Getuige die Lydische Nacht, welke hij rustig gedurende een kwart eeuw liet vergelen in een bibliotheek. Tevergeefs heb ik vroeger geprobeerd om hem en andere mensen aan 't verstand te brengen, dat het geen zin heeft wat zij doen; dat het mechanisme van muziek-horen hoofdzakelijk berust op de herinnering; dat muziek-indrukken pas hun juiste betekenis en waarde krijgen (positieve of negatieve) wanneer men ze kan vergelijken; dat men muziek, die kans op leven heeft, gelegenheid moet gunnen om zich te wortelen in de hersens welke ervoor ontvankelijk zijn, om zich te verduidelijken, te vermeerderen, te groeien; dat het pure dwaasheid en oppervlakkigheid is om alle vertakkingen welke een gehoors-impressie kan hebben, te willen overzien en tevens te willen rangschikken binnen de tijdsduur van minder dan een seconde, waarin muziek zich meestal afspeelt; dat de uitnemendste, de geroutineerdste kenners niet de daarvoor benodigde vermogens bezitten; dat ieder, die anders handelt tegenover muziek, voortdurend riskeert het beste te missen wat zij geven kan; dat de gegrondheid van deze meningen door ontelbare voorbeelden bevestigd wordt. Ik had echter even goed kunnen preken voor de vissen of de moriaan gaan schuren.

Toch was Diepenbrock's Lydische Nacht in 1914 een zeldzame, een merkwaardige compositie, wat bijna niemand toen gewaar werd, en terwijl ze in een hoek lag, bleef zij haar emotionele kracht en ook haar technische eigenschappen behouden, ondanks alle omwentelingen, welke de aarde, de mens, de gedachte en de muziek sindsdien hebben doorgemaakt.

Het onderwerp, dat de componist aan zijn dichter Balthasar Verhagen suggereerde, had in minder antiquiserende verzen kunnen worden uitgewerkt. Maar op een algemeen literair plan is deze parnassische poëzie niet aanvechtbaarder dan menige modernere of oudere tekst, en stellig schaadden woord en rijm nergens de diepte noch de echtheid van het idee waaraan zij vorm gaven. Dit idee, deze inhoud welke muziek werd, het avontuur van een Griekse geitenhoeder, die in de kalmte van de duisterende schemering, en tegenover het mysterieuze gelaat ener volle maan (deze vreemdelinge voor ons, deze onbereikbare, deze bekoorster van Caligula en andere mensenkinderen!) plotseling het grote raadsel ontwaart van alle natuur en alle leven, zich bevangen voelt van angst en beklemming, zijn nietigheid, zijn absurditeit zou men tegenwoordig zeggen, en het geheim van wat hij aanschouwt, het geheim van zijn zelf onverwachts ervaart in de razernij van een panische schrik, - dit thema, niet nieuw meer sedert Pascal, is heden, na de schokken van twee absurde wereldoorlogen, actueler dan ooit. Men heeft er een filosofie op gebaseerd, die haast populair werd. En Albert Camus is nog niet verder dan die Lydische herder.

Diepenbrock schreef in 1913 de muziek van dit avontuur. Voor de eerste maal klonk zij op donderdag 22 januari 1914, onder leiding van de auteur. Wij wisten toen nog niets van de raadselen die wij te ontcijferen kregen. Voor de tweede maal klonk zij vier en dertig jaar later in Rotterdam door Eduard Flipse. Voor de

derde maal hoorde ik haar op zondag 27 november 1949 in het Concertgebouw. De Rotterdamse uitvoering was nauwkeuriger wegens een evenwichtigere verdeling der contrasten van rust en ontsteltenis. Maar al leek mij dat Van Beinum, en ook Laurens Bogtman deze keer, de tegenstelling tussen de statigheid der aardse pracht en onze menselijke vervaardheid, niet dramatisch genoeg en niet accuraat genoeg hadden afgewogen, de muziek van deze ondervinding van ieder - hoe dikwijls zagen wij bommen vallen uit een blauwe hemel of onder een vreemde maan? - de muziek dezer innerlijke tragedie werd door iedereen begrepen. Zij had 'succes' gelijk dat heet. Ik kon mij afvragen hoe de hoorders gegrepen zullen worden, als dirigent en zanger zich geheel vertrouwd en zeker voelen te midden van die bewogenheden. Dit is een wens voor later en er zijn niet veel composities noch uitvoeringen, waarbij zulk verlangen ontstaat.

Wanneer er nu in ons land nog een instinctief (dit wil zeggen een waarlijk objectief) oordeel mogelijk is over muziek - ik bedoel natuurlijk bij de zogenaamde deskundigen - laat dan ieder die vergelijken kan, deze Lydische Nacht toetsen aan alles wat daarna gecomponeerd werd. Hij mag dat. Ik weet wel dat Diepenbrock tonaal is en 'romantisch'. Ik weet dat hij traditionelere middelen gebruikt dan ikzelf en alle overige modernen. Bij al zijn modernisme hield Bela Bartók in zijn 'Muziek voor snaarinstrumenten, slagwerk en celesta' zich slechts bezig met impressionistische schilderachtigheden en scholastische formules. Met hetzelfde recht kan ik Strawinsky citeren, Hindemith of onverschillig wie der allerlaatsten. Zij componeerden moderne muziek. Maar langs de innerlijke werkelijkheid en eisen van het menselijk hart zijn zij voorbijgegaan als lieden met gesloten ogen en oren. Geen enkele onzer ingeboren waarheden en aspiraties hebben zij vermoed. Diepenbrock heeft ze vertolkt. In een oude taal welke ieder een dode taal kan noemen, als het Sanskriet of het Latijn. Maar authentiek.

Hierna mag ieder denken zoals hem belieft, over de slordige vergetelheid waarmee wij gedurende vijf en dertig jaren zulk een werk verborgen hielden in een donkere kast. Wie wil mag menen dat alles goed gaat als wij deficits subsidiëren en het repertoire herkauwen van hiervoormaals.

Creatie en techniek

Stelling I

Een doeltreffend middel om in donkere uren tot optimisme te geraken is een beschouwing der muziek. Optimisme tegenover de raadsels der moderne sfinx; optimisme tegenover de vonk, die de menselijke Prometheus voor de tweede keer roofde van de Wagen der Zon, vonk die helio-bom zou kunnen heten; optimisme tegenover alle twijfels aan een zogenaamde vooruitgang.

Richt het derde oog dat wij hebben slechts enkele meters achterwaarts. U behoeft niet verder terug te kijken dan het jaar 1500. Dat is haast vlakbij en de mensheid had reeds honderden eeuwen gestreden, geleden, geloofd en bemind. Heel het denkbare was er al geweest, of was er nog, en in een onovertrefbare graad, onder de nooit veranderende gesternten van de dag en van de nacht, in een harmonie, die slechts af en toe gestoord werd door een spokende komeet.

Hier beneden, op dit ondermaanse, waren de verwonderlijkste veldheren geweest, de hoogste dichters, de diepste wijsgeren, de volmaaktste architecten, beeldhouwers en schilders in velerlei stijlen, de verhevenste heiligen, de edelste godsdienst-stichters, de voortreffelijkste redenaars en staatslieden, de onevenaarbaarste kunstnijveren, en zelfs de grootste componisten. Herlees maar wat Erasmus schreef over de musicus Josquin des Prez, de meeslependste bezinger der toenmalige aarde. En dat vererenswaardige kon elke dag herrijzen, herboren worden. Alles wat de mens in 't verleden verricht had, en bovendien wat hij in de toekomst verzinnen kon, scheen in dat heden van 1500 bereikbaar.

Alles behalve dit: Een Bach voor zijn orgel; een Tartini of Paganini met hun viool, een Chopin, een Liszt met hun piano; een Mozart, een Beethoven, een Berlioz, een Wagner, een Debussy met hun orkest. Want de onmisbare instrumenten, door bemiddeling van welke die com-

ponisten hun persoonlijke gewaarwordingen moesten uitdrukken, waren nog niet aanwezig ten tijde van de Renaissance, of bestonden slechts in een uiterst gebrekkige, bijna onbruikbare vorm. Verondersteld dat ze bestaan hadden, dan zou er toch geen mens geweest zijn die ze bespelen kon. Ieder van de grote componisten der laatste eeuwen was omstreeks het jaar 1500 totaal onmogelijk. Evenzeer was toen onmogelijk alles wat die latere meesters bewoog en wat zij te kennen hebben gegeven: De vele aspecten van het innerlijk leven welke zij hebben onthuld, de vele zielservaringen welke zij voor 't eerst hebben geopenbaard, de vele ontroeringen welke zij met zodanige intensiteit uitdrukten, dat haar mededeling als 't ware nieuw scheen, – al deze toevoegingen aan de menselijke natuur, heel die onschatbare rijkdom van tot dagelijkse ervaring verwerkelijkte sensaties, zonder welke wij onszelf niet eens meer denken kunnen (maar welke honderden generaties hebben moeten ontberen) – al die bronnen van geluk, vitaliteit, enthousiasme, waren voor da Vinci, Bramante, Raphaël, Michel-Angelo en alle voorgaande groten nog onbekend of ongenaakbaar versloten.

Het is de techniek die deze weldadige bronnen heeft aangeboord en geopend. Het is de techniek van de homo faber, van de arbeidzame, zoekende, industrieuze, vernuftige mens, welke aan kunstenaars, die nog niet geboren waren, de noodzakelijke hulpmiddelen verstrekte om psychische gesteltenissen van onprijsbare waarde, die nog niemand vermoedde (wie zou een Beethoven kunnen vermoeden alvorens hij verschijnt?) tot aanzijn te brengen, en voor iedereen zó rechtstreeks toegankelijk te maken, dat het lijkt alsof ze in het gemoed van de hoorder zelf ontstaan.

Het is dezelfde soort techniek, uit dezelfde afdeling van de menselijke geest, die de Leidse fles uitvond, de volta-zuil, de stoommachine, de dynamo, de x-stralen, de kern-

energie, en overige uitvindingen, die alle goed zijn wanneer men ze goed gebruikt. En wanneer ik zie hoe de verbeteringsdrift, de onderzoekingslust van een aantal medemensen (aan wie niemand iets vroeg) onontbeerlijke werktuigen vervaardigden voor de realisering van zielsbewegingen, immateriële fenomenen die nog nergens waren geïncarneerd en die zouden blijken haast hemelse hoedanigheden te bezitten, paradijselijke herinneringen op te roepen, goddelijke verlangens te schenken, - hoe zou ik dan niet tot de hartstochtelijkste dankbaarheid, tot de onvoorwaardelijkste bewondering en verering gezind kunnen zijn jegens de uitvinders, de 'technici', die een orgel, een fluit, een klarinet, een trompet, een hoorn, een viool, een piano geschikt maakten tot mededeling en eigen ervaring van het nog nimmer uitgesprokene dat schuilde in het moment der verwekking van een Bach, een Mozart, een Beethoven, een Wagner? Hoe zou ik dan alle andere ontdekkers van middelen tot mogelijk geluk niet vereren als afgezanten uit eenzelfde heilzaam gebied van de creatieve menselijke macht? Hoe zou ik mogen of durven twijfelen aan de realiteit van scheppende vooruitgang? Zelfs tegenover het zonne-vuur, dat goed zal zijn als men het goed gebruikt?

Stelling II

Een doeltreffend middel om tijdens donkere uren te geraken tot pessimisme, is een beschouwing der muziek. Pessimisme ten opzichte van alles wat wij gedenken, wat wij zien en wat wij duchten te zullen zien.

Richt het derde oog dat wij hebben een halve meter achterwaarts. Naar het jaar 1850. En tel de componisten, de meesters, de leiders der muziek, die sinds kort zodanige macht verwierf en zoveel onkenbaars verkondigde, dat men haar houden mag voor de eigenlijke stem der wereld.

Tel ze! Chopin en Mendelssohn waren juist gestorven.

Schubert bijna onbekend. Beethoven begon zijn werking. Schumann was er nog. Ook Berlioz, Rossini, Meyerbeer. Wagner wachtte op zijn overwinning. Gounod, Franck, Bruckner, Bizet, Saint-Saëns, Chabrier liepen ergens te dromen over vooruitzichten. Er was Liszt. Er waren Verdi en Brahms. Daar waren ook Halévy, Auber, Audran, Offenbach, Planquette, Lecocq in het vrolijke, lichte of melodramatische genre. En menig ander nog die me niet te binnen schiet: Smetana, Moessorgski, Borodin, Tsjaikowsky, Rimsky-Korsakoff. Al die mensen vertegenwoordigden op hun manier de stem van de wereld en verwierven de schijn van onsterfelijkheid. Zij zijn bijna te veel om genoemd te worden zonder dat iemand zegt: houd op!

Vergelijk deze overvloed met vandaag. Hoeveel kunnen wij opsommen die werkelijk ons oor vonden en toegang kregen tot ons hart? Hoeveel onder de honderden, de duizenden die muziek componeren? Laten we eerlijk zijn en bekennen wat is: Niet drie, niet twee. Nauwelijks één, na het sterven van Ravel, die reeds behoorde tot ons verleden.

De synthese van deze these en antithese? Wist ik haar maar! Het is immers duidelijk, dat er iets verkeerd loopt. Het is meer dan duidelijk dat er iets onbeschrijfbaar zeldzaams, kostbaars, verheugends, en dat ongelooflijk moeilijk te verkrijgen viel, wegkwijnt, verwelkt, op sterven ligt, verdwijnen zal als er geen mirakel gebeurt.

Nog nooit werd bij dag en bij nacht zoveel goede muziek gespeeld. Nog nooit werd zo weinig goede muziek geschreven. Met de werken der totale wereldproduktie uit de laatste dertig jaren, die de publieke opinie adopteerde als blijvend bezit, omdat zij evenals eertijds een magnetiserende werking bezitten, zou men ternauwernood vier programma's kunnen samenstellen van anderhalf uur elk.

De Russen verbeelden zich dat er geen bruikbare muziek

meer gecomponeerd wordt voor het eenvoudige volk. Zij vergissen zich. Voor de kunstenaar, noch voor de muzen, heeft ooit klasse- of standsverschil bestaan. De kunstenaar bezweert dieren, mensen en zelfs stenen. Ook voor de bourgeois, ook voor de aristos wordt tegenwoordig amper nog verlangenswaardige muziek gecomponeerd. Voor niemand!

Als wij verstandig waren, zouden wij ons over deze plotselinge stilte verontrusten, en alle krachten verzamelen om een remedie te beramen tegen dat onbegrijpelijke verlies van onze intiemste taal, tegen dat verstommen van onze diepste, eigenste stem, tegen een zwijgen dat niets gunstigs voorspellen kan; want òf er geschiedt niets meer, dat dwingt tot vertolking, in de spelonk van het onbewuste, in de duistergloeiende schoot waar alle muziek en alle leven aanvangen, òf er zijn daar factoren werkend die sprakeloos maken.

Wat te doen? Wat te raden? De technici, beginnend bij de eerste die een koord van geiten-darmen spande over de lege schaal ener schildpad, de uitvinders, die aan zoveel dode dingen klank gaven en vermogen tot zingen, hebben ons gaandeweg een onvergelijkbare mechaniek toebereid. Elke kleur van het spectrum werd een toon. We kunnen en kennen letterlijk alles.

Het is niet denkbaar, dat zo magnifieke muziekmachines als het orgel, de piano en het orkest geen belofte inhouden ener vruchtbare toekomst. Het is ondenkbaar dat de kunstenaars voor wie dat nimmer geëvenaarde instrument vervaardigd is, en dat enkel door zijn aanwezigheid reeds hen zou moeten aandrijven tot de nieuwe zangen die ieder nodiger heeft dan brood, de nieuwe impulsen naar altijd verder, altijd hoger, altijd bezielender, altijd beminnender, waarop ieder wacht, het is ondenkbaar dat de kunstenaars bij zulk een werktuig nog lang zullen zitten staren als machtelozen, moedelozen en ongelukkigen.

Nooit echter is iets zeker. Het beste niet en het slechtste niet. Wat en hoe onze zekerheid van morgen zal zijn, dat kiezen wij zelf, dat maken wij zelf.

Maar al zou ik in die komende morgens alle hoop op de componisten moeten laten varen, ik zou toch nog mijn vertrouwen blijven stellen in de uitvinders, de ontdekkers, de 'technici', die sinds mensenheugenis aan de kunstenaar het middel verschaften om dromen (die geen enkel 'technicus' dromen kon) te verwezenlijken tot werkelijkheden, en die daarna duidelijk en goed werden voor ieder.

Welk een garantie, solider dan alle metaal, ligt er in het feitelijk constateren van zulk een mooi geheim!

Uit de wereld van Mahler

Zulke verschrikkelijke dingen als de Zesde Symfonie van Mahler verdraagt men beter 's zomers, geloof ik, dan 's winters. In juni, op het Holland Festival onder Flipse, ging het nog. Het viel mee. Het was minder ongelukkig dan wij dachten. Bijna optimistisch. Hoewel van een leegte... van een leegte! En van een onmoed, een krachtverlies. Als na nachtmerries, waar je de trein niet haalt, waar je door de tralies wilt breken van een gevangenis, of van een ijselijk hoge muur moet springen. Maar even buiten bracht een boom met sjisterende mussen of een der honderd andere tovers van een lente-avond je over dat koude nulpunt heen, en je kon zeggen, met een zucht van verlichting, als Rimbaud aan het eind van zijn verwoestend gedicht dat Duizeling heet: 'J'y suis encore!'

Nu, in de vale december, terwijl alle licht scheel kijkt, hulpeloos als een aalmoes, karig, schriel en onder Van Beinum, die het brouwsel van de orkestrale alchemistenketel kostelijker gaar stooft, smeuïger, lekkerder opdient (hoewel 't nog sappiger kan, maar de hemel spare ons daarvoor), o, nu viel het veel moeilijker om ergens heul te vinden tegen de verstomde wezenloosheid, de uitmergeling, waartoe vijf kwartier van desolaat ontbindende muziek je gevoerd had. Je zat daar murw, geknauwd, gekraakt, vermorzeld, terwijl alles in puin lag wat je hart ooit gewenst had, en met een oer-wijze kraai achter je, die je in de oren krast: never more, never more! En voor deze verdoemenis nergens een toeverlaat. Nergens een schuilkelder waar je dat loeiend en grommend gespook kunt ontvluchten. Je bent in een kaal en somber bos, op weg naar een hel. Neen, dat kan niet in december. Van oudsher viert de mens dan andere mysteriën. Niet de triomf van de dood. Dit is het seizoen niet om de elektriciteit onzer accu's te vermorsen. Een dirigent zou moeten bedenken dat een alles-loochenende symfonie

als de Zesde van Mahler in dit jaargetijde vloekt met wat onheuglijke liturgieën voor ons nuttig achtten, wijl het correspondeerde met de kringloop van het leven.

Maar zal deze rampzalige Zesde niet altijd vloeken, en overal, en tegen alles? Ik ben er bang voor. Want daar gaat een mens ten onder die men noemt 'een held'. Zijn nederlaag wordt omslachtig betoogd en afdoend bewezen, als een onontkoombare werking van oorzaak en gevolg. Zijn ondergang verbrijzelt, vernietigt hem grondig, tot in zijn kern, definitief, categorisch. Het kost ontzaglijke moeite hem te nekken. Hij geeft zich niet gewonnen. Pas wanneer hij voor de derde keer wordt neergeploft, vervliegt hij met een rauwe schreeuw.

Wie echter, is die held? Niet Mahler-zelf. In de symfonische muziek kan nooit het Ik als individu het onderwerp zijn van de muzikale handeling. Het onderwerp van een symfonisch gebeuren is altijd een collectiviteit. (Hier ligt ook het kardinale verschil tussen symfonische muziek en wat men verstaat onder 'kamer'-muziek.) Terwijl de componist (wel te begrijpen de ware componist) een symfonie concipieert en uitwerkt, denkt hij geen seconde aan zichzelf. Hij zou dat niet eens kunnen, daargelaten dat hij het niet zou durven. Hij heeft al componerende geen enkele concrete voorstelling in zijn gedachten, en zeker niet zijn eigen lotgevallen, die slechts in bespottelijke wanverhouding kunnen staan tegenover het grote orkestrale apparaat. Wanneer hij probeert zich iets reëels te verbeelden van het gebeuren waarbij de muziek welke hij maakt betrokken zou kunnen worden, ziet hij in de geest niets dan een anonieme menigte van ondefinieerbare schimmen, die hij kan situeren in een of ander landschap, en waarvan hij kan wanen of wensen de tolk te zijn, meestal de passieve, soms de actieve tolk. Hij is zelf die menigte. Gewoonlijk zonder het bewust te weten. Hij heeft te weinig tijd, en over 't algemeen geen neiging om zich daarvan exact rekenschap te geven. Hij

is te verwikkeld in allerlei abstracte, technische problemen om dat te doen. Maar hoe hij ook fungere, als actieve of passieve tolk, en hoe hij ook de wederwaardigheden regele van het muzikale verloop, hij is altijd de menigte voor wie en namens wie hij voelt, denkt, zoekt, zint en componeert. Terwijl wij luisteren naar zo'n symfonie van een echte tolk, blijven wij daarom niet lang onszelf. Al gauw verliezen wij de notie onzer persoonlijke identiteit. Wij vergeten ons. Wij kennen ons nauwelijks nog. Wij zijn getransformeerd in menselijk magma en ieder van ons wordt menigte.

De karakteristieken van die menigte der Zesde steken duidelijk af en laten zich gemakkelijk omschrijven. Het is een gemeenschap van heftige, uiterst gedecideerde zusammenmarcheerders. Hun ritme, hun cadans is markant, stug, koppig, bits, schneidig. Een, twee, op de maat. Zij hebben niet veel zaaks in hun harde koppen. Wat zij zingen is banaal, vulgair, simpel en kranig, dikwijls met vinnige, afgebeten accenten, rukkend, stotend, bazig en blufferig. Vaak maken zij een frase niet af, maar herhalen ze halsstarrig, tot zij ze kunnen gieren in koor. Menigmaal hebben zij buien van sentiment. Zij lallen dan iets ordinairs dat zij weer in 't oneindige opdreunen. Soms schijnt hun sentiment uit een andere sfeer te komen, uit een edelere regioon. Alsof zij zich herinneren. Misschien alsof de componist zou willen dat zij zich herinneren. Een kerkje, met een plechtig koraal. Een idyllisch plekje in de bergen, met suizend geboomte en koeklokken uit de verte. Iets liefelijks. Een lange mijmering onder de sterren, een bedwelming, een extase van vroeger, diep heimwee. Treurig om het te gedenken. Te smartelijk treurig om nog eraan te geloven. Troost die verdriet is. Troost die brandt als een wonde. Zij schudden hem af. Zij spotten ermee. Zij vallen terug in hun norse, stramme ritmen. Hun scherts is nijdig, grimmig, schamper, stekelig, zonder enige goedigheid, zonder ple-

zier, lomp en plomp sarcastisch als het brallen van bruten die maling hebben aan de duivel en zijn moer, of precieus persiflerend als kullende estheten.

Uit welke afgrond, van boven of van beneden? schreit opeens het gejammer omhoog waarmee de finale begint? Alsof er een vonnis geveld is over die troep van geestelijk havelozen. Uit de laagte gromt een log drenzend motief. Hun idée fixe, waarop zij verder gaan marcheren. Eerst aarzelend. Met korte terugblikken naar de vredigheid, de rust, de bezinning. Versleten symbolen. De troep ordent zich in vaste colonnes en rukt op, wilder, verwoeder dan toen hun benden voor 't eerst losbraken. Ook grauwer, plebejischer, benepener, barser, eigenzinniger, bokkiger, onbenulliger, en even vulgair. Zij zijn onafzienbaar en rennen op hun platte wijsjes voort. Je slooft onder hun stampend, bonkend lawaai als in een orkaan. Waar wil dat heen? Zij rennen alles overhoop, gillend, brullend, tierend, razend. Je ziet het eind niet van die dolle run zonder doel. Er is nauwelijks tegenactie; een ijle poging tot verweer, die niet telt. Je wordt meegesleurd. Reddeloos. Dan valt plotseling een knots en je stuift uiteen. Wie hanteerde ze? Niemand. De horde hergroepeert zich en vervolgt haar onzinnige rush. De knots valt opnieuw en de troep schrikt panisch op, maar stormt joelend voort. Pas de derde slag is raak: een kronkelig somber zieltogen en la mort sans phrase in een gehuil.

Bestond zo'n menigte van opjagende en achternagezeten mensen reeds omstreeks 1904, toen deze Zesde gecomponeerd werd? Ik zou niet weten waar. En stellig niet talrijk genoeg om symfonisch gegeneraliseerd te worden. Zij ving aan te bestaan in 1914. Zij bestaat sinds 1940. Wonderlijke Mahler. Hij heeft haar gezien, gehoord, zoals zij nu is, vele jaren na zijn dood. Een menigte van verworpelingen, onderweg naar de knots. Wat moet hun innerlijke plunje hem gemarteld hebben, terwijl hij die

afgrijselijke toekomst componeerde, hijzelf als de gefolterde prooi ener voorspellende stem, hijzelf reddeloos! Welk een tortuur zich gedwongen te voelen om de elementen, de grondstoffen van zijn gedachten te putten uit een dusdanig bedorven psychisch reservoir, dat uitliep bij hem, in zijn muziek. En deze omringende wereld heeft hij geschilderd met een onbuigzame zekerheid van toets, met duizenden ongehoorde, ongelofelijke raffinementen in de tekening, met de nauwkeurigheid van een proces-verbaal.

Ik zou dergelijke indrukken niet kunnen noteren als de uitvoering ze niet had gesuggereerd. Dirigent en orkest gaven een 'spel' dat onbeschrijfbaar is door gebrek aan woorden. Een 'laatste oordeel', even groot en krioelend als van Michel-Angelo, veel schrikwekkender, veel verpletterender. Hebt gij de trillende tuba horen briesen als een getergde tijger? Pakkende, onovertrefbare details als dit waren er in een onnoemelijk aantal, verbazend, bewonderenswaardig, en zonder weerga.

Zijn Negende

De Negende Symfonie van Mahler is de verklanking van een mens die op een halte kwam van zijn leven waar hij niet meer verder kan, geen stap meer verder, en die dit half niet weet, half weigert dat te weten. Hij is afgemat, uitgeput, onzegbaar moe, en eigenlijk ligt hij al gebroken en gedoken ergens langs de weg. Hij heeft nog wel de wil om te duren, om vol te houden, een taaie, grimmige wil, en ook de intelligentie is nog even scherp als vroeger, misschien lucider zelfs, omdat alles hem pijn doet. Maar heel diep in zijn wezen is iets afgeknapt. Iets heeft hem verlaten. Hij zou niet kunnen zeggen wat, of niet durven zeggen. Hij is er bang voor. Hij waart er angstig omheen. Als zijn kop niet zo helder was, zou het hem malende maken. Het ligt overal op de loer; klaar om te springen als een beest. Hij rilt. Hij verweert zich met de grootste inspanning. Maar hij kan niet anders meer voelen dan gruwend, dan ijzend, dan rillend. Alles wat hij doet, ook smeken en bidden, brengt hem naar die glazige kille holte in hem, naar die glurende obsessie. Wanneer zijn hele lichaam allang bleke, koude stilte geworden is, wil hij nog niet zwijgen. Hij stamelt zachtjes door. Hij fluistert, bijna geluidloos. Lieve, innige, onnozele tederheden. Tot hij niet meer kan.

Zó ver was Mahler gekomen in 1909, op zijn negen en veertigste jaar, twee jaar voor zijn dood.

Bestaan er andere voorbeelden van een componist die zijn eigen zieltogen niet enkel onbewust vertolkt, maar die de fasen van zijn sterven maanden lang doorleeft? In elk der vier delen van de symfonie kan men het verloop dezer geanticipeerde agonie stap voor stap volgen. De tonen vormen zich moeizaam tot thema's, tot melodieën, als bij iemand die niet meer in staat is een gedachte normaal te fixeren. Nergens geraken zij tot een plastische vorm, hoewel zij meestal duidelijk aftekenen tegen hun

omgeving. Dikwijls, bijna altijd, worden zij halverwege onderbroken of zakken plotseling ineen. Zij gaan zeer langzaam, vooral als de scheidende ons iets poogt mee te delen wat wij nog niet kennen. Maar gewoonlijk haalt hij vroegere beelden op, oude heugenissen, refreinen uit zijn jeugd, zoals stervenden dikwijls doen. Op tientallen plaatsen in zijn laatste symfonie zou men zeggen dat Mahler zichzelf citeert uit de verschillende perioden van zijn leven, zijn werken. Dit schijnt ook zo. Doch al vond hij niets nieuws, toch maakt hij iets anders. Door een ongebruikelijke mengeling der instrumenten, door een kleine wijziging in de klanken der akkoorden, door onverwachte combinaties van heterogene elementen, zet hij zijn autocitaten en autoreminiscenties in een vreemde kleur en deze kleur nog in een vreemd licht. Die kleur en dat licht schijnen te schuren, te knarsen alsof men zand tussen de tanden heeft. De sensaties welke deze tinten oproepen, behoren niet meer tot de orde van lust of onlust. Neen. Zij verlenen aan het belichte voorwerp en ook aan de toeschouwer die waarneemt, een wonderlijk verscherpte realiteit, te dichtbij en te verwijderd tegelijk, te hard tevens om haar nog te willen of te kunnen grijpen. Gedurende het slotdeel wordt het coloriet ruig en rul, als haren die te berge rijzen, als een huivering over de huid, en, hoe meer de eindstilte nadert, zijïg en rafelig als spinrag.

Intellectueel beschouwd getuigen die ongehoorde timbre's van een meesterschap, een helderheid van geest, een fantasie en een innerlijke drijfkracht waarvoor bewondering passend zou zijn. Maar Mahler speelde geen spel. Hij gaf geen voorstelling als een acteur. Hij zei niet, gelijk Wagner, of gelijk Bach zo dikwijls: Komm süsser Tod, of gelijk hijzelf tijdens vorige jaren vaak gezongen had: Ich bin der Welt abhanden gekommen. Neen. Hier, bij deze symfonie, in de onbewuste gewaarwording van zijn eigen ganse wezen, was hij die stervende, was hij die dode. En wij kunnen niet bewonderen.

Ook ons niet afzijdig houden. Wij kunnen slechts treuren, klagen, rouwen. Niet wegens hem, Mahler, die het bitterste te lijden kreeg om tot zóver te komen, hoewel hij goed was in zijn hart. Misschien later zullen wij ook rouwen om Mahler, die een zo mooie wereld verwachtte toen hij jong was en zo jammerlijk verloren moest ondergaan. Maar hij is onder de genieën van zijn generatie, van zijn eeuw die deerniswekkend eindigden, niet de enige bij wie rouw past, hij is slechts een der honderd, te veel om te noemen.

Het merkwaardigste dezer Negende Symfonie is dan, dat Mahler als persoon er geheel in ontbreekt. Hij is er afwezig, omdat het leed en de leegte die zij openlegt niet evenredig, niet verenigbaar schijnen met de bevattingsmaten van een enkele mens. Er is in deze symfonie ook geen handeling van het lijden, zoals men die aantreft bij individuele drama's. Er is een toestand, een gesteltenis, een klimaat van lijden, die vanaf het begin tot aan het slot niet veranderen en slechts verschillen door de gradering der intensiteit waarmee een onverdeelde smart zich voordoet en zich uitspreekt. En terwijl de hoorder luistert, voelt hij zich allengs dieper en dieper gedompeld in het besef dat onder het zingen dezer muziek niet een mens bezwijkt maar dat alle dingen bezwijken, dat niet een mens treurt maar dat alle dingen zelf treuren. Nog raadselachtiger is het dat de geschreven noten onmogelijk anders begrepen kunnen worden dan als stadia van een geüniversaliseerde klacht. Beoordeeld als noten en afgezien van het technische meesterschap waarmee Mahler ze ordent, betekent het gekozen materiaal niets, soms minder dan niets. Overal verraadt het een complete machteloosheid, een volstrekte bezwijming, verstarring van de creatieve aandrift. Desondanks behouden die noten de macht om een impressie te veroorzaken van algemene heilloosheid, desolaatheid, waaraan men niet ontsnapt, zelfs niet al probeert men verzet.

Wat aan te vangen met zulk een symfonie, met zulk een belijdenis van de stem der wereld? Wegens haar algemeenheid en wegens haar nauwe verwantschap met de integrale dood behelst zij meer factoren van ontsteltenis dan alle drama's van alle dichters tezamen. Terwijl ik luisterde paaide ik mij met de gedachte dat zij dateert uit 1909 (culminatie-punt van een zogenaamd zorgeloos tijdperk; maar alle verwoesters waren toen reeds geboren...) en dat haar voorspellingen, indien zij iets dergelijks vertolken moest, vandaag wijzen naar het verleden.

Het is dienstig tot herdenking daarvan gemaand te worden. De Negende Symfonie van Mahler zou een ritus kunnen begeleiden van de graflegging aller goden die verdwenen en op wier herrijzenis een wereld wacht.

Een ander geluid

Het was een concert om vooruit tegen op te zien. Want met de schrijnende tonen van Das Lied von der Erde had Mengelberg indrukken bij ons veroorzaakt, die heftig genoeg waren om heel een leven te doorhuiveren als met een zang van sirenen waaraan nooit meer te ontsnappen valt voor wie hem eenmaal hoorde. En niet enkel scheen die lokkende roep van een even lieflijke als pijnende schoonheid ons onovertrefbaar. Wij wensten haar ook niet terug. Wij moesten zelfs duchten dat zij door iemand anders overtroffen kon worden. Wijl zij ons dan weer opnieuw en dieper nog gedompeld zou hebben in dat oude dal van tranen, waar deze muziek geen troost en geen verlossing bracht doch alleen vermeerdering van wanhoop en van smart. Ik wenste niet terug te keren naar romantische, onbruikbare, ongezonde, verderfelijke visies op de wereld, die mij vroeger werden ingeënt, die ik met moeite bij mezelf had uitgeroeid, en die voor ieder onzer eindigden met een ramp. Ik zag er dus geen heil in dat Van Beinum op een zo gevaarlijk terrein zich wilde laten meten met Mengelberg. Ik hield dat voor ondoenlijk.

Maar deze uitvoering van Das Lied von der Erde werd een concert, zoals ik mij dat slechts herinner uit de dagen der jeugd, wanneer men door het tumult der gewaarwordingen een impuls krijgt, met welks brandend merk men voor de rest zijner dagen getekend wordt en gekleurd. Het was een geheel verschillende gloed waar Van Beinum hoorders en spelers heen voerde. Niet meer een negatieve, deprimerende invloed onderging men van tekst en muziek, doch een positieve en in hoge graad tonifiërende. Het werk was niet meer een bejammering der aarde en van onze menselijke conditie. Maar het tegendeel: een beaming, een verheerlijking van onze aanwezigheid hier, op deze planeet, waar vele remedies bestaan tegen de zorgen van de geest of van

het hart; veeleer een lofzang, ontstegen aan een gemoed dat achter het leed en de illusie der aarde nog een kans op geluk ontwaart en aangrijpt.

Na de eerste onverwachte, overstelpende indruk dezer met alle vorige opvattingen contrasterende interpretatie, welke ikzelf nimmer vermoed had, ben ik begonnen de gegrondheid te onderzoeken van die radicaal afwijkende vertolking. En ik kwam tot de bevinding, dat wij ons altijd omtrent de ethische inhoud en strekking van Das Lied von der Erde vergist hadden.

Misschien niet door redenering, maar waarschijnlijk door een louter instinctieve en des te zuiverder aanvoeling van tekst en muziek had Van Beinum de juiste intonatie gevonden. Het eerste tafereel inderdaad van deze symfonie in zes delen, is een soort van proloog, waar de componist het gegeven probleem – het besef onzer jammerlijke duisternissen – met de vermurwendste symbolen aanduidt, maar tegelijk de dionysische, bacchantische oplossing en de bevrijding voorstelt. Het tweede deel (De eenzame in de herfst) vangt aan in een bijna geruisloze stilte, leegte en verlatenheid, met het ontwaken en opwellen ener andere ontroering dan die van panische schrik, en laat de kalme expressie langzaamaan zich kristalliseren en uitgroeien tot een zachte verrukking, omdat achter de parelgrijze nevels en over de verwelkende bladeren 'de zon der liefde' geraden, gehoopt, verwacht, en reeds innerlijk aanschouwd wordt. Het derde tafereel (Von der Jugend) – het schertsend feest der vrienden in het paviljoen te midden van de vijver, die alle dingen ondersteboven weerspiegelt – heeft de broosheid en de doorzichtigheid van een zeepbel, maar tevens de goddelijke sereniteit en het onverstoorbare evenwicht van iemand, die in enkele minuten van inzicht ervaren heeft hoe goed en bevredigend mooi de dingen kunnen zijn. Het vierde deel (Von der Schönheit) – de meisjes die bloemen plukken, de jonge ruiters die langs hen rennen en een blik van verlangen wisselen

–, het vijfde deel (De dronkene in de lente) – een exuberante aanvaarding van alles wat is, een jubel over alles wat door haar zintuigen de ziel waarneemt of bevroedt – die beide taferelen hebben plaats in landschappen, in straten zelfs, van een werkelijke aarde, waar een bevlieging van opgetogenheid, van vervoering, elk ogenblik (en hoe weldadige ogen kan men ontmoeten zodra men wil!) in ieders bereik ligt. Het zesde deel (Der Abschied) vat alle tovers van de dag samen bij de schemering van de avond waarheen alle leven daalt. Onder een andere stilte (de rust van ons herdenken) en tussen vogels die in de hoge toppen der bomen het verdwijnende licht vaarwel zeggen met een hunkering naar het licht dat straks komen zal, wegen wij de waarde der schatten van de dag, van ons bestaan. De volle maan rijst op in een rosse gloed die geleidelijk verheldert, en met een vreemde, onveranderbare, eeuwige pracht. Wij moeten afscheid nemen van al de heerlijkheid, die geschreven werd in ons binnenste. Maar niemand gaat heen zonder dat een vermoeden van geluk hem of haar gewenkt en overtuigd heeft. En wij zingen ons vaarwel gelijk de vogels in de hoge toppen van de bomen. Onze aarde zal nog lang vaststaan, nog lang herbloeien in de lente. Het geluk van deze enige, blijvende, extatische stonde in de vliedende tijd, zal immer genoten worden door mensen die ervoor zullen danken als wij, omdat wij misschien steeds dezelfden zijn die deze schoonheid, deze volledige harmonie verlangen, begeren en begroeten.

Het leek me hierom ongelooflijk en ongedacht juist gevoeld door Van Beinum, dat er van Mahler's Lied von der Erde niet een sensatie van beklemming en hopeloosheid moest uitgaan, maar een duidelijke uiting van welbehagen met al het aanwezige gelijk het is, een euforisch effect, waarmee onze twijfels overwonnen worden en onze tevredenheid over het aandeel dat wij hebben in ons klein of groot heelal vermeerderd wordt.

Men zegt dat Wagner, wanneer hij een melodie ge-

vonden had die hem beviel, kopjeover duikelde. Men vertelt dat Pablo Casals, toen hij 'poseerde' voor Toorop met een dergelijke buiteling het atelier binnentrad van zijn schilder. Ik had wel zoiets extravagants willen doen tegenover Van Beinum na zijn ongekend levensvermeerderende weergave van Das Lied von der Erde.

Richard Strauss exit

Van de lange rij der eigenaardig georganiseerde wezens die natuurlijkerwijze muziek voortbrengen, alsof muziek het zuiver chemisch produkt zou kunnen zijn der gezamenlijke werkingen van het onderhuidse lichaam, is Richard Strauss de laatste geweest.

De rij dezer zonderlinge fenomenen begon aan het einde der middeleeuwen en werd tot de middag van 8 september 1949 onafgebroken voortgezet.

Vanaf het jaar 1500 (om niet vroeger terug te gaan) heeft er in Europa altijd ergens een mens geleefd als Orlando Lasso, Palestrina, Scarlatti, Lulli, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, Reger, Debussy, Richard Strauss, die onder alle omstandigheden het centrum bleek van reflexen welke hij weergaf in notenschrift. Hoe de techniek was, waarvan zo'n muziekproducerend mens zich bediende, eenvoudig of gecompliceerd, gemakkelijk of moeilijk, maakt niet het geringste verschil. In het stadium van kunnen dat een dergelijk organisme belichaamde, speelde de technische kwestie slechts een bijkomstige rol. Tegelijk met de muziek welke het voortbracht bezat het de vaardigheid om haar onbelemmerd te uiten.

Voor de eerste keer sinds zulke zeldzame wezens geboren werden, ontbreekt hun een opvolger. En de breuk van een verwonderlijke continuïteit, de stremming van een geheimzinnige stroom, het afsterven van een oude en buitengewoon merkwaardige dynastie, van een onverklaarbaar ras, is wel de treffendste bijzonderheid welke te vermelden valt bij het heengaan van hem, wiens bestemming was de uitmuntendste te zijn van een onder duizende toevalligheden geselectioneerde mensensoort, dat [moet zijn: die} geen andere taak scheen te hebben dan het leven en de betekenis der dingen te interpreteren door muziek.

Want waar ik ook zoek over de wereld, onder de com-

ponerende mensen die sedert meer dan zestig jaar de tijdgenoten, de collega's waren van Richard Strauss, nergens vind ik iemand die hem in louter fysiologische geschiktheid om de verschijnselen te transformeren tot muziek, geëvenaard, laat staan overtroffen heeft. Ieder kan zoeken wie wil. Een betere machine om al wat gebeurt, en zelfs wat gebeuren gaat, weer te geven in een vorm van aandoenlijk geluid, een daarvoor bruikbaarder instrument dan Richard Strauss, zal men bij geen volk van de laatste halve eeuw kunnen aanwijzen. Als muziekmakend organisme was hij veel en veel vernuftiger, volledíger en doelmatiger geconstrueerd dan Strawinsky, Honegger, Milhaud, Hindemith, Prokofjev, Pijper, Schönberg, en nog een aantal anderen. Hij toonde altijd één, twee, drie of meer kostbare hoedanigheden te bezitten, waardoor hij ieder van de persoonlijkheden, die met hem te wedijveren hadden, overtroeft. Of men het fenomeen Strauss in zijn geheel beschouwt, dan wel of men zijn eigenschappen afzonderlijk keurt, onder geen enkele gezichtshoek ontmoet men zijns gelijke. Hij was een dirigent die het hoogste bereikte met het soberste gebaar, en die een feilloos instinct had voor het innerlijke leven ener compositie. Hij was een pianist met een ongelooflijk subtiele aanslag. Hij was een volleerd theoreticus van het orkest. Hij was een meester van de architectonische bouw in klanken. Hij was een goed schrijver. Hij was een technicus van de allereerste rang die aan elke inval welke een rijke fantasie hem suggereerde, de definitieve en adequate gestalte schonk. Elke zijner voornaamste symfonische partituren bevat minstens één passage die vandaag nog kan gelden als voorbeeld, als aansporing, zelfs voor wie alles kent wat tussen 1914 en 1949 gecomponeerd is. Speciaal reken ik hiertoe 'de Veldslag' uit Ein Heldenleben. Strauss openbaarde in dit en dergelijke fragmenten niet alleen compositorische mogelijkheden die tot heden toe instructief zijn voor wie hen zakelijk bestudeert, Strauss toonde daar even-

eens dat de macht hem vergund werd om door te dringen tot de kern der dingen waar de beweging begint, en bij middel van klanken, welke steeds hun demonische meeslepingskracht zullen behouden, verkondiger, voorspeller, waarnemer, opvanger te zijn van energieën in aantocht uit de ongeweten verte, die hij beurtelings vertolkte als Azraël, de zingende, lokkende bode der verdelging, beurtelings als brenger van betere boodschap.

Uit deze overwegingen kan worden afgeleid hoe gaarne ik Richard Stauss bewonderd, vereerd, bemind, en zelfs aanbeden zou hebben. Gelijk iedereen die zich interesseert voor muziek, heeft Strauss mij een leven lang vergezeld, want onophoudelijk was de wereld vervuld van zijn faam, van zijn rumoer. Wie toenmaals uit de heimelijke onbewustheid der jeugd langzaam of snel, geheel of half ontwaakte aan de rand der helle werkelijkheid, bespeurde geen onderscheid tussen het geluid der eeuw en het geluid van Strauss. Gelijk een voorzichtig dier bij de grenzen van een bos de lucht opsnuift welke uit de open horizon komt aangewaaid, zo kon men toenmaals reeds in de geruchten der eeuw Strauss gewaar worden, en de wordende eeuw in de geruchten van Strauss.

Wat zei ons, op de drempel vanwaar wij in de toekomst traden, het twee-enig geluid dat wij met onzichtbare voelhorens analyseerden? Het had een gemengde, troebele tint. Er was iets goeds in en iets kwaads; iets edels en iets laags; iets oprechts en iets gelogens; iets waarop men gerust vertrouwen kon en iets dat men schuwen moest als men niet in een klem wilde geraken of onder de loop van een geweer; iets geweldigs en iets pietluttigs; iets grandioos' en iets spitsburgerlijks; iets revolutionairs en iets conventioneels; een belofte van grootheid die nooit ten volle verwezenlijkt werd; een hoop op hernieuwing die altijd steken bleef in het oude. En al wie het geluid van Strauss diep opsnoof, voelde bij de eerste seconde zijn bedwelmende verleiding, maar wist ook op hetzelfde ogenblik dat men nimmer zich

erin zou kunnen versmelten, vergeten, dat het nimmer zou lukken zich ermee te vereenzelvigen, zoals men tot de gelukkige, boven-persoonlijke eenheid en evenwicht kan worden opgedreven door het geluid van Mozart, Bach, Beethoven, Debussy, of een der overige componerende mensen, van wie het gerucht en zijn mysterieuze geur ons aandeden als totaal betrouwbaar. Zelfs degenen die elke muziek van Richard Strauss onvoorwaardelijk aanvaardden (en zij waren legio als de duivels uit het evangelische verhaal) hebben in hun binnenste al haar vermomde, verbloemde gebrekkigheid en ontoereikendheid geraden, geweten, beseft, vanaf het eerste moment dat zij haar hoorden.

Het is een grote vergissing om Richard Strauss te rangschikken onder de tolken van een 'fin de siècle', met alles wat dat insinueert en impliceert van vermoeids, ziekelijks, decadents. De Strauss der beste, revolutionaire periode, de Strauss van Don Juan, Till Eulenspiegel, Tod und Verklärung, Ein Heldenleben, en zelfs van de Symphonia Domestica, was niet het einde ener eeuw, maar het begin ener aera waarvan het karakter nog onbeschreven lag als de wassen plaat die wacht op de trilling der naald die haar zal kenschetsen. Strauss was geen teken van verzwakking. Hij was een uiting der oerkracht, die zelf nog niet wist of zij een minus ging beduiden of een plus.

Zou het mogelijk zijn geweest om die mens Strauss en zijn weifelende dynamismen tot het nuttigst resultaat te leiden, te nodigen, te dwingen desnoods naar het doel, dat voor ieder van ons het heilzaamst gebleken zou zijn? Ik geloof het stellig.

Maar dan hadden de zogenaamde musicologen, die wegwijzers zijn, een andere norm moeten gebruiken dan die van de passieve, objectieve inwilliging van een verschijnsel. Dan hadden de handhavers der onvergankelijke wetten, de critici, zich anders moeten gedragen.

In de samenleving waar hij te werken, te scheppen

kreeg, is een menigte van aanvallers op Strauss afgesprongen, die hem toeschreeuwden: zo moet je niet componeren. Je componeert tegen alle regels die wij op het conservatorium leerden. Je componeert anders dan wij; anders dan iedereen. Je hindert ons. Je doet ons te niet met die toverigheid waarmee je het publiek meetroont als de rattenvanger van Hameln, als de heer Halewijn van het liedje.

Niemand was in het isegrimmig filistreuze Duitsland, dat toen op onze aarde de toon aangaf (helaas!), niemand was daar intelligent genoeg om te zeggen: Pas òp Strauss! Wij vragen je niet om te componeren volgens de regels van Bach, Beethoven, of wie dan ook. Elke klank, waardoor wij horen dat je geen conformist bent, doet ons plezier. De macht die je uitoefent over de mensen doet ons plezier. Wij willen je bewonderen en volgen tot waar je ons voert, en verder nog. Denk echter aan de woorden van Nietzsche: 'Word die je bent.' Wij begroeten je als een genie. Wees dat genie!

Die aanmaning is er niet geweest. Ja toch! Zij heeft niet ontbroken. Zij was er reeds in 1898 door de stem van Romain Rolland in Frankrijk, door de afwijzende waarschuwing van Alphons Diepenbrock in Holland. Die vermaningen waren te zwak om gehoord te worden door Richard Strauss. En hij is willoos de Duitse gang gegaan tot het vijf en tachtigste jaar van zijn leeftijd. Hij heeft tenslotte alle verwachtingen der musicologen bevestigd. Werk op werk stapelend dat niemand bevredigde en dat door miljoenen werd toegejuicht, begoochelde en ontgoochelde hij allen in dezelfde mate.

Zo werd de stem der Anima Mundi, zo werd het voortreffelijkste der bereikbare menselijke organismen vernederd tot een poespas. Wanneer Richard Strauss niet zo groot is geweest als ieder van ons wenste, dan ligt de schuld daarvan bij allen die hem zestig jaar lang verhinderd hebben te worden wat hij was, wat hij had

kunnen en moeten zijn. Hij, Strauss, geluid der wereld, is geen miskend genie geweest. Hij was een genie dat onder de druk van ieders tekort zich niet voltooid heeft, zich niet voltooien kon.

Een onvermoede klank

Wie in de herinnering terugziet naar Scriabin's Poème de l'Extase, gedirigeerd door Issai Dobrowen, zal ogenblikkelijk denken aan drie of vier fortissimo's van het orkest, en de sensatie wederom hebben (als hij zijn gedachte even laat verwijlen) van een fantastische, fysieke behaaglijkheid, voortvloeiend uit myriaden helle, maar verkwikkende lichtbronnen van onafzienbare duur.

Het waren fortissimo's zoals ik nergens ooit gehoord had, van geen enkel orkest ter wereld, geen enkele componist ook, en waarvan ik niet wist dat ze gemaakt konden worden, alvorens op hun kalme, oneindige deining te glijden naar een land van belofte, naar een paradijs, dat men in de heftigste opgeruidheid rustig naderde, wijl men, zwevend op de zingende glans, zelf geheel en al belofte en paradijs geworden was.

Die klaterende fortissimo's hadden hoogte noch laagte, breedte noch diepte; zij hieven alle begrip op van dimensie. Men voelde zich in de zuivere uitgestrektheid, zonder beperking en zonder richting. Boven was er als beneden en beneden als boven, volgens de spreuk der hermetisten. Dat uiterst tonifiërende geluid, waarin de lucht scheen te willen stollen tot duizend-hoekige, fonkelende kristallen, was niet statisch, want overal wemelde en glinsterde het, als de ruiten van een stad onder de scherende stralen der zon. Maar het was evenmin dynamisch. Het was louter energie, welke preëxisteert alvorens zij ergens zal gaan existeren door enige vorm of gedaante, de ongeformuleerde energie van iemand, die zich bevindt in een creatieve roes, maar die nog niet creëert. Het pure kwantum van werking op het moment waar alles beginnen kan, en dat nog niet begint. Een opgestapelde macht in haar laatste seconden van evenwicht (stilte nog, maar toch reeds storm) en die haar krachten, haar weldaad in ons overstort, omdat een componist haar heeft kunnen denken en note-

ren op muziek-papier, omdat zij zich met haar volle wezenlijkheid aan ons meedeelt door middel van een orkest en een dirigent, die onwaarschijnlijk worden, legendair, mythologisch, en niettemin reëel. Als men voorstellingen zocht om er zijn ervaringen mee weer te geven kon men zich verbeelden met de drie jongelingen in de gloeiende vuur-oven te zijn van het boek Daniël, waar alle moleculen van het lichaam jubelen omdat zij branden zonder te verteren. Want iedere denkbare ondervinding is misschien gezegd sinds de mensen hun gedachten schrijven, maar nog lang niet elke is rechtstreeks en nauwkeurig voelbaar gemaakt, zoals de muziek dat vermag. Men kan zich ook verbeelden in de seconde te vertoeven, waar de werveling aanvangt waaruit de dingen en het leven voortkomen. Daarbij tegenwoordig te zijn, zich daarmee te versmelten, te vereenzelvigen, scheen aan Flaubert de hoogste verzoeking toen hij de opperste climax verzon en het verlokkendste visioen der Tentation de Saint Antoine.

Die waarlijk onbeschrijfbare fortissimo's van Scriabin en van Dobrowen (want van niemand hoorde ik ze ooit zo onwankelbaar, twijfelloos en als vanzelfsprekend exalterend), die fabelachtige condensaties van geluid, waren geen plotselinge explosies, geen doorbraken van onstuimig of willekeurig geweld. Neen. Telkens ontstaan zij uit een fluistering. Zij komen zonder dat men het merkt. Wij worden er langzaam heen geleid, en terwijl wij gaan, vergeten wij de weg. Wij vermoeden ook niet waarheen wij ons begeven en vragen het ons niet af.

Van de hele muziekliteratuur, voor zover ik haar ken, heeft Scriabin's Poème de l'Extase zonder twijfel de geringste muzikale elementen. Wat een componist ideeën pleegt te noemen, thema's, motieven, is hier verminderd tot een onmisbaar minimum. Enkele aanlopen naar een korte frase, die nimmer voltooid wordt, enkele toespelingen op iets dat zich zou kunnen ontwikkelen tot

melodie, vormen het hele constructieve materiaal. De samenklank zelf der vele orkestrale stemmen bepaalt zich tot een soort van synthetisch akkoord, dat voortdurend wisselt zonder merkbaar te veranderen. Alles is embryonisch, bijna ongeboren, nauwelijks te onderscheiden, en behoudt zolang het duurt die toestand en gedaante van primair stadium in de verschijning van leven. Iedereen, geloof ik, die een tikje begaafd lijkt voor muziek, zou op elk uur van de dag wel de motieven kunnen samenrapen waarmee Scriabin de extase die hem bewoonde, mededeelbaar en werkdadig maakte. Zo boetseert de beeldhouwer met een hoopje natte klei. Zo bouwt de architect met eenvormige stenen of met kruiwagens van vloeibaar cement. Maar niemand, geloof ik, die meent te weten wat componeren is, zou het durven wagen om met zo armoedige en weinig gekarakteriseerde substantie een muzikaal gedicht op te zetten dat de mens, die het hoort, brengen moet buiten zichzelf en boven zichzelf, naar de opgetogenheid, naar de bewustwording en ervaring van een hemelse hoedanigheid, welke hem vergezelt als een raadsel en als een zekerheid.

Boetseren, modelleren echter is alles. Bouwen is alles. Vanaf het eerste akkoord, geïntoneerd als paarlemoeren tinten, die zouden zingen, wordt de hoorder ondergedompeld en om zo te zeggen genarcotiseerd met een ijle, subtiele en onontkomelijke muzikale emanatie. Zonder het duidelijk te beseffen verzinkt hij in een onderwereldse, translucide atmosfeer. Hij weet niet wat hem gebeurt, waarheen dit voeren zal. Hij laat zich zwerven op de gewekte klank. Hij is buiten de werkelijkheid. Het hindert hem haast, het schokt hem af en toe om door een thema dat zich een beetje plastisch aftekent tegen het kleurige geruis, teruggeroepen te worden naar het bewustzijn, naar de dag en het precieze denken. Men zou altijd zo willen dolen en dromen te midden van dit diafane, zacht en exact geritmeerde murmelen, dat

overal diviene melodie schijnt te moeten worden, doch altijd schemering van gestalte blijft, en altijd vervluchtigt wanneer men meent het te zullen zien als helder beeld. Maar Scriabin weet nauwkeurig wat hij wil en hij voltrekt het tot daad, tot feit. Terwijl de hoorder passief drijft en dobbert op het veelvoudig geluid waarmee hij hem omwikkelt, dwingt en stuwt hij hem van een lagere naar een hogere zelfbewustwording, totdat de luisterende mens van stijging naar verdere stijging, raden, gissen, voelen kan wat hij is of wat hij zou kunnen zijn.

Een dergelijke bekentenis en manifestatie van de menselijke natuur kon vertolkt, gecomponeerd worden in 1908. De tijd der jeugd van alles wat wij vandaag bewonderen of verfoeien. De tijd der jeugd van het futurisme, het cubisme, het fauvisme, het expressionisme. De tijd na welke niets nieuws meer verscheen, niets waarvoor men zich spontaan en zonder bedenken in een strijd stort, gelijk de soldaat die schertsend en glimlachend gaat sneuvelen.

De besten zijn sindsdien gevallen. Niets ken ik in de hele muzikale produktie van na 1920, wat ik als bedoeling, als juiste, onveranderlijke gezichtshoek op de betekenis van de mens en op de roeping van de kunstenaar, zou mogen en zou durven plaatsen tegenover de intentie, tegenover het verlangen naar een betere aarde, welke verwezenlijkt zijn in Le Poème de l'Extase. Alexander Nicolajewitsj Scriabin was een mystagoog. Hij fantaseerde zich een nieuwe godsdienst en stierf aan de beet van een vergiftige vlieg. Zo sterfelijk en betrekkelijk was hij. Maar hij kende de wens en de middelen om ons te brengen tot vervoering, tot het meest dionysische enthousiasme, wat een tegenwoordig ras van pygmeeën noch schijnt te kunnen, noch schijnt te willen begeren, armzaligen die zij zijn.

Uitvaart van Mengelberg

Nooit is een kunstenaar, die in Nederland werd voortgebracht, overstelpt met zoveel betuigingen van bewondering, eerbied, veneratie, verafgoding en zorgzaamheid, als dit land bewees aan Willem Mengelberg vanaf zijn drie en twintigste jaar.

Wie zich van de fabelachtige glorie, welke hem geaureoold heeft, een idee wil maken, moet het 'Gedenkboek' doorbladeren en lezen, dat zijn vrienden in 1920 samenstelden en uitgaven, toen hij zijn zilveren jubileum vierde als dirigent van het Concertgebouworkest, en de leeftijd van vijftig jaar nog niet bereikt had. Aan deze magnifieke, majestueuze, imposante manifestatie van hulde nam onze ganse natie deel: het Koninklijk Huis, de regering, het diplomatieke korps, de geconstitueerde lichamen van stad en provincie, de dichters, de schrijvers, de architecten, de schilders, de geleerden, de financiers, de industriëlen, de zangers, de instrumentalisten, de dirigenten, de componisten, de perslieden, de toneelspelers en andere vertegenwoordigers van ons ganse volk. Ook de vermaardste musici en artisten der twee halfronden droegen bij tot de oprichting van een monument, dat zowel door zijn kostbare uitvoering als door zijn inhoud en zin weergaloos mocht heten en de onvergankelijkheid waardig.

Omdat Willem Mengelberg in zijn verschijning als kunstenaar een man was naar mijn hart, aan wie ik slechts denken kon en naar wie ik mij getrokken voelde met een onweerstaanbare sympathie, heeft dat Boek me vergezeld op al mijn omzwervingen. Ik had de luisterrijkste bladzijden der muziek leren kennen door hem: de Betovering van Goede Vrijdag, de extatische dood van Isolde, de brandende en stralende treurmars der Godenschemering, de jubel van Lohengrin, van de Meesterzangers, de wilde en zachte verrukkingen van Beethoven, van Mahler, de triomfale opvaart van Die-

penbrock's Te Deum, de vervoerende geheimen zijner Hymnen, het onvergetelijke kabbelen van acht fluiten in de Suite van Bach, zoals Mengelberg haar innerlijk zag, de hoge gewijdheid, het verzoenende, het sacrale, het heiligende der Matthaeus Passie, en ook het ontheiligende, het menselijke, al te menselijke, maar oppermachtige van de symfonieën van Strauss, - en nog menig ander document der muzikale schoonheid. Ik hoorde hem piano spelen gelijk ik daarvoor en nadien nooit hoorde van iemand. Werkelijk, men bespeurde dan met verbazing, zoals Diepenbrock schreef, dat zelfs de piano in staat was 'muziek' te vertolken. En hetgeen Diepenbrock noemde 'muziek', hij gaf me besef van wat dat is: de gewaarwording van de kracht die de dingen beweegt, 'de liefde' die de zon drijft en de andere sterren.

Menigmaal sloeg ik dat Gedenkboek open en gisteren las ik het opnieuw. Hoe dikwijls begreep ik, in de gloed mijner herinnering die deze vele getuigenissen weer aanbliezen, en hoe begrijp ik nu weer de rechtmatigheid, de plicht van al de hulde welke hem gebracht werd, even goed de lof der onkundigen of der baatzuchtigen, als de waardering, de beroeming der kenners. Er staat misschien wel geen letter in dit onafgebroken dithyrambische Gedenkboek, waarmee ik niet akkoord ga, waarmee ik mij niet eensgezind weet.

Wanneer Cornelis Dopper, die als artiest bijna nul maar een schrander vakman was, analyseert hoe Mengelberg werkte, ploeterde op een repetitie, hoe hij zwoegde om met kinderlijk fantastische of met volkseenvoudige woorden aan zijn orkest de achtergrond, de bedoeling der muziek duidelijk te maken, dan zie ik tegelijk de diepte en de juistheid, de waarachtigheid, de gegrondheid, de hartstochtelijkheid der verlangens van Willem. Wanneer Herman Roelvink beschrijft hoe dezelfde Willem in de Chasa-Mengelberg, op een woeste Alpenglooiing boven de eenzame Val Sinestra van het Unter-Engadin - waar hij stierf - ter jacht ging met een vliegenmepper,

de vijf en twintig zoemers doodde, zoals hij zich had voorgenomen, en toen Roelvink hem vroeg: waarom die ook niet? antwoordde: 'Wie vijf en twintig zegt, moet vijf en twintig willen, niet meer en niet minder', dan zie ik bewonderend, ook in zulk een schijnbare futiliteit, de onverzettelijkheid van een soevereine wil en bezinning die hij belichaamde in de kleinste en de grootste zijner driften. Wanneer de beursman Van Rees verhaalt hoe hij Mengelberg, een jong gezel van 23 jaar, te Luzern ging uitnodigen om naar Amsterdam te komen, en hem tot zijn verbazing hoorde zeggen: 'Ik ben natuurlijk ook geniaal, de een is bankier zoals u, de ander is geniaal' - wat zou mij dan kunnen verhinderen om achter een arrogantie, die Van Rees pedant leek, de echtheid te herkennen en te bewonderen van het realisme en de natuurlijke impuls, waaruit eveneens zijn muziek voortkwam. Destijds reeds, in 1895, vertelt Van Rees nog, werd het gemengde zangkoor dat hij in Luzern dirigeerde, daar het 'Chor der ewigen Anbetung' betiteld. Dat was zo en dat is altijd zo gebleven. Het zou nu weer zo geweest zijn, ondanks zijn ouderdom, wanneer hij in juli ware teruggekeerd. En nooit heb ik over de veneratie welke hij wekte, kunnen spotten of glimlachen, want zelf had ik talrijke malen ondervonden hoe zichtbaar, hoe tastbaar uit alle poriën van zijn wezen de macht vloeide en het recht om als een god door de wereld te gaan. Als het levend beeld, gehouwen door een groot meester, incarneerde hij spontaan de habitus die de Duitsers 'Siegesbewusstsein' noemen, en alles van zijn innerlijk, zolang het onbevangen domineerde, bevestigde het uiterlijk. Hij was de enige die de Beethovense durf kon hebben, om 'Alle eendjes zwemmen in het water' te spelen, toen de gastheer hem na een rijke maaltijd een stukje muziek vroeg. Hij was de enige bij wie men zich kon verbeelden, dat de eminentste musici van Holland een rode livrei droegen om met hun spel zijn koperen bruiloft op te luisteren.

Het viel niet gemakkelijk om weerstand te bieden aan een god, toen deze roodharige Balder, deze Iskander met de vlammende grijs-blauwe ogen, het broze evenwicht begon te verliezen, en in de voortdurende overwinningsroes, onder het gejuich zijner verblinde vereerders en klakkeloze pluimstrijkers, zichzelf ging schaden. Maar er kwam een moment waarop enkelen, die hem uit dankbaarheid en bewondering het liefst gevolgd hadden met oude trouw, voor het alternatief stonden om te kiezen tussen de Mengelberg, gelijk hij allengs werd (een tyrannisch egoïst, een in zijn kringetje tollend virtuoos, de slaaf zijner eigen kunst) en de onderdanigheid, de dienst, de liefde welke muziek vorderde volgens de voorstelling welke zij op goede gronden hadden van de schoonheid, de vreugde, de bevrijding, de veredeling, de voorspoed die bereikbaar waren door muziek. Er kwam een dag waar deze enkelen zagen dat verweer tegen Mengelberg noodzaak was. Er barstte een strijd los die voor elk dezer enkelen eindigde in een nederlaag, in een persoonlijke ramp. Ook voor Evert Cornelis, hoewel hij een veilige haven vond. Hoe zou het anders gekund hebben tegenover dat algemene 'koor der eeuwige aanbidding', waarin voortaan de verleiders van de cosmopolitische journalistiek de bovenstem zongen, de middenstemmen en de onderstem. Wij enkelen, aanvankelijk niet meer dan drie, zagen ons tot tegenweer verplicht. En nu dat allemaal afgelopen is sinds dertig jaren, kan ik veel beter begrijpen dan toenmaals, dat de aanbidders van Mengelberg niets begrepen hebben, niets begrijpen konden van ons verzet tegen een god.

Zij weten ook niet welk een tragedie dat voor die weinigen geweest is om afvallig te moeten worden van Mengelberg. Zij hebben er nu nog niet het flauwste besef van wat het beduidde voor Diepenbrock om te moeten schrijven in dat Gedenkboek van 1920, dat wij tegenover 'wat wij nog van hem mogen hopen een afwachtende, misschien zelfs enigszins sceptische hou-

ding' hebben aan te nemen, en dat de toekomst zal leren 'wie waarlijk Mengelbergs vrienden zijn'. Willem Pijper, die toen 26 was, heeft het beslissende en labiele in dat moment van Mengelberg's evolutie niet gevat, ten minste niet uitgedrukt, niet laten gissen zelfs, in zijn bijdrage voor dat monumentaal prijzende Gedenkboek. Hij heeft kort daarna, doch te laat, ondervonden wat het beduidt als levende muziek niet meer bestaat voor een onvergelijkbaar dirigent, die, dol geworden, alleen nog werkt voor eigen praal. Pijper heeft ervaren, wat het is om te verstikken in een hol vat dat het lawaai maakt van een ijdele roem.

Welnu, ondanks het princiep dat drie enkelingen poogden te handhaven, geloof ik dat wij drieën: Diepenbrock, Evert Cornelis en ik, die tezamen overleden zijn, de grootste lauwerkrans zouden willen zenden uit ons hiernamaals naar het deeltje aarde waar Willem Mengelberg op woensdag 28 maart, zijn tachtigste verjaardag, begraven werd te Luzern, naast de enige vrouw, onder de duizenden die in gedachte tot hem bogen, voor wie hij was wat hij is: de beminde. De beminde echter, die niet gegeven heeft wat in haar diepste verwacht, in zijn diepste mogelijk was. Geen toekomst, geen vervolg, geen illusie van iets dat geheimzinnig wordt, geen kind.

Als ik mij de geschiedenis van Mengelberg verbeeld, objectief, onpartijdig geschreven, voel ik mij tegelijk rustig en ontsteld. Er poogde iets in hem (in ons) op te gaan wat duurzaam wilde zijn. Er ging iets met hem onder, waarvan wij de grootheid nauwelijks schatten kunnen volgens de maatstaf die hij onszelf, terwijl hij groot was, oplegde.

De kunst van het dirigeren

Vroeger, vanaf de verste oudheid tot ongeveer vierhonderd jaar geleden, was de maatstreep onbekend in de muziek. Het klassieke Griekenland, Rome, het ganse Azië, Afrika en een groot deel der middeleeuwen hadden geen notenschrift en bijgevolg geen tekens om in hokjes te ordenen en zodoende een ritme aan te duiden. Bij de Grieken, de enigen uit de voortijd van wie ons geschreven documenten bereikten, werd alle melodische beweging bepaald door het metrum van het vers, waaraan elke muziek onafscheidelijk verbonden was. Maar zelfs in de late middeleeuwen, terwijl er reeds een tamelijk ingewikkeld notenschrift, en een buitengewoon gecompliceerd componeer-systeem in gebruik was, bestond er geen maatstreep. Er bestonden ook geen partituren, d.w.z. geen samenvattende notatie der verschillende elementen van een muzikaal geheel. De uitvoerenden hadden een partij voor zich, die zonder onderverdelingen verliep als een rustende, stijgende of dalende grafische lijn. De dirigent, die toen chironoom heette (Grieks woord dat 'leiding door de hand' betekent), kon de muziek, welke hij vertolkte slechts zien als onafgebroken golvende continuïteit, in een horizontale visie welker geleidelijkheid van 't begin tot het einde voortduurde. Omdat alle middeleeuwse, en het beetje antieke muziek dat overbleef, door de geleerden die haar herontdekten, gepubliceerd is met maatstrepen en in partituur, geeft bijna niemand zich tegenwoordig rekenschap van deze zeldzaam gewichtige, karakteriserende omstandigheden, waaronder de muziek gedurende meer dan vierduizend jaar beoefend werd en geëvolueerd heeft.

Toen met de Renaissance, en met de uurwerken, de verticale, begrenzende maatstreep verscheen, en wel verschijnen moest wegens de steeds toenemende uit-

breiding en gecompliceerdheid van het vocale en instrumentale apparaat, hebben de componisten zich werktuiglijk geschikt naar de beperkingen van een hulpmiddel dat zij als praktische methode aanvaardden, doch theoretisch konden ignoreren. In de aanvang heeft de maatstreep hun fantasie en hun inventie weinig beïnvloed, deels omdat hun gedachten tijdelijk eenvoudiger, primitiever waren geworden, deels omdat zij, de makers, tevens fungeerden als dirigenten bij wie de eeuwen-oude traditie van de horizontale lijn, van de twee-eenheid metrum-ritme, instinctief en atavistisch voortleefde. Later, naar gelang hun melodische concepties soepeler werden, complexer, samengevoegd uit ongelijktijdige, ongelijkwaardige factoren, hebben zij hun uitbeelding, hun melos, zo goed of zo kwaad als het ging, onderworpen aan een juk, dat zij verdroegen omdat het onvermijdelijk was. Menige poging is beproefd (door het gebruik van onevenredige maatsoorten, de uitdijing der maatruimte, de afschaffing der maatstreep) om aan de ingeslotenheid en hare tralies te ontsnappen, maar zelfs wanneer het remedie scheen te moeten helpen, bleef toch de kwaal met al haar dwang.

Het conflict tussen de schijn der maatstreep en het wezen der melodie was altijd aanwezig geweest sinds de afbakening, de verbrokkeling van het melos in vakjes. Strikt zakelijk bekeken had ieder het recht, hoe dwaas het ook lijkt, om een melodie te vertolken, evenals iemand die elk der 'voeten' zou scanderen van een gedicht, zonder zich te bekommeren om de rest. En hoe ongelofelijk het ook klinkt, dit gebeurde in de muziek, toen de componisten in de minderheid geraakten, wijl de een doof en revolutionair was als Beethoven, de andere enkel revolutionair gelijk Berlioz, Liszt en Wagner, of onbekwaam als orkest-leider, onbegunstigd door het lot, gelijk Bruckner, gelijk Debussy o.a. en toen de orkesten zich over de hele wereld zodanig vermenig-

vuldigden, dat dirigenten moesten worden aangekweekt door inrichtingen welke men conservatorium noemt. Er ontstonden daarom, in de loop der vorige eeuw, twee soorten van orkestleiders: de maatslaander, die zich houdt aan de streep, en de andere, de musicus, in de beste zin van 't woord: de musische. De eerste, en verreweg de talrijkste, dirigeert noten. De tweede maakt muziek.

Wat de maatslaander doet, is altijd retorisch, declamatorisch in een of andere vorm, die wisselt volgens de mode en de tijd. Zijn intonatie, zijn innerlijk klimaat, kan glad zijn, effen, blank, apollinisch, gelijk dat soms heet, of donker, ruig, ruw, bandeloos, faustisch, dionysisch, gelijk men zegt. Hij kan weinig of veel mimiek nodig hebben, met een bezwerend opzichtig gebaar een pauken-roffel tevoorschijn roepen, een bazuin, een trompet, die heus wel vanzelf wel zouden komen, met beide armen de lucht klieven als molenwieken, om passie te simuleren, schudden als een derwisch, of de linkerhand in 't vestzakje steken, geen pink verroeren om te speculeren op de grofste zenuwen van het publiek. Dat is allemaal bijkomstigheid, afhankelijk van temperament, van berekening, van heersende smaak, en heeft slechts uiterlijk verband met de gedirigeerde compositie. Want bij elke compositie bezigt een maatslaander dezelfde mimiek, en hoe zou men denken over een acteur, die alle rollen van het repertoire voordraagt op dezelfde wijze? Dit is mogelijk in de muziek (waar veel verknoeid kan worden, alvorens letsel onoverkomelijk wordt) en heeft geen andere oorzaak dan de streep door welker horren en strikken de maatslaander het gezicht verliest voor de zin van hetgeen hij leest. Zijn euvel schijnt onverhelpbaar. Een enkele pagina uit Wagner's Über das Dirigiren, en de paar voorbeelden die hij geeft (of een uitlating van Berlioz, van d'Indy) zouden hem kunnen genezen. En hij las ze misschien! Maar het

baatte niet en zal nooit baten, alsof iemand die van nature geen inzicht bezit op de essens der melodie, dit niet verwerven kan langs intellectuele weg.

De musische orkestleider, de ware dirigent, kijkt over het raster dat maatstrepen trekken, het net dat zij spannen, instinctief heen. Hij ziet 't zonder het te merken. Hij neemt die strepen voor wat ze oorspronkelijk waren: een noodhulp, een ezelsbrug, een houvast, een steuntje; de gelinieerde ruimte van een blad, meer niet. Hij dirigeert geen 'voeten', geen geïsoleerde accenten. Hij dirigeert een expressie gelijk ze bij de componist kwam aangevlogen, en welke iedere componist optekent zonder maat. Hij dirigeert die expressie, gelijk de noten haar herkenbaar voor hem maken, en alsof hij ermee vereenzelvigd wordt. Ook bij de musische dirigent is de mimiek bijzaak, afhankelijk van temperament, van gewoonte, conventie of individueel begrip. Maar hoe intiemer hij zich met de gedirigeerde muziek identificeert, des te hinderlijker (voor hoorder en speler) zal hij elke overbodige gesticulatie achten (Richard Strauss was hierin een bijna onvergelijkbaar voorbeeld), en hoe meer hij kan (hoe meer hij de persoon van hoorder en speler respecteert) des te minder gebaar zal hij gebruiken.

Het leek me nuttig om dit onderwerp ter sprake te brengen na zoveel uitvoeringen die wisselden van Bach tot deze tijd, waarin Eduard van Beinum iedereen getroffen heeft door de uiterste eenvoud en de hoogste efficiency zijner directie. Niet enkel bevonden wij ons daar tegenover een culminatie-punt in de persoonlijke ontwikkeling van een kunstenaar, bereikt na vijf en twintig jaar arbeid en meditatie, maar tevens werd ons de waarneming aanschouwelijk van een toppunt in de evolutie der kunst van het dirigeren, en bovendien van orkestrale voltooidheid. Op dit muzikale gebied

van verenigd intellect en intuïtie is Eduard van Beinum zijn tijd ten minste tien jaar vooruit, en het zal menigeen, evenals mij, bemoedigen te mogen constateren dat in dit domein tien jaar vooruit de levende actualiteit kan zijn voor een Hollandse gemeenschap.

Dat hij, op dit culminatiepunt aangekomen, zijn ondernemings- en ontdekkingslust behoudt, dat hij het exacte besef zijner roeping en zijner waarde niet verliest, dat hij geen reis-dirigent wordt, maar op eigen bodem iets duurzaams sticht, is de enige wens die ik nog te uiten heb en waarvan ik de vervulling hoop.

De zang der eeuwen

Bij de Hollandse hoorders verliest Het Nederlands Kamerkoor zienderogen terrein en als de afbrokkeling in hetzelfde tempo doorgaat, zal dat beste onzer zingende gezelschappen binnenkort nog slechts een auditorium vinden buiten de grenzen, waar, in tegenstelling tot hier, de levensruimte toeneemt van een seculaire kunst, die lange tijd ons natuurlijk monopolie is geweest.

Deze geleidelijke inkrimping van het nationale resonantiegebied betreft niet enkel de zeer verdienstelijke zangersgroep, welke door Felix de Nobel in de arcana der oude muziek wordt geïnitieerd, maar die vervreemding toont zich bij ons ook jegens de kunst zelf der componisten van de acappella-stijl, wier faam iedere dag nog opklinkt in de namen onzer straten.

Ik zie niet graag een meer dan half lege zaal voor een exceptionele gebeurtenis als de integrale uitvoering der Missa Pange lingua van Josquin des Prez, die over de hele wereld misschien slechts eenmaal per generatie uit haar schijndood gewekt wordt. Maar het brengt mij in zak en as wanneer ik merk dat er onder de honderd aanwezigen die voor zulk een evenement tezamen komen, geen tien, geen vijf zijn bij wie het meesterlijkste der meesterstukken (had Erasmus kunnen zeggen) een echte medetrilling te voorschijn roept met zo hemelse melodie. Het ganse onuitsprekelijk prachtige werk dat iedereen, die instinct behield voor ware, grote muziek, tot zijn binnenste hart had moeten doordringen, ook al is zijn gemoed anders gericht, ook al ware de klank niet helemaal smetteloos, dat ganse onbeschrijflijk kostbare getuigenis van een der edelste en roerendste intelligenties die zich in muziek hebben geuit, ging zichtbaar aan de hoorders voorbij zonder dat een hunner zenuwen noemenswaardig reageerde. Het duurde een half uur. Dertig minuten schoonheid van de orde der allerhoogsten, uit de regioon waar elke menselijke sensatie herleid

wordt tot het innigste en vurigste beminnen. Het schamele bedankje daarvoor, van een ijzingwekkende kilheid, duurde geen tien seconden.

Dit symptoom van afsterven was niet nieuw; het stond niet geïsoleerd, het raakte niet enkel Josquin. Tijdens en na de tweede Boetpsalm van Orlandus Lassus kon men hetzelfde gebrek aan genegenheid, aan intieme verstandhouding waarnemen. Het herhaalde zich dikwijls genoeg om te gelden als waarschuwing. Iets dat onvergankelijke waarde scheen te hebben, iets dat wij dierbaar achtten, verliest zijn vermogen om tot ons te spreken in verstaanbare taal, het wordt machteloos, het verkwijnt, het zieltoogt, en als wij het niet helpen, zal het verwelken, verleppen, en ten laatste verdwijnen.

Op een tabel van de onheilen welke over de Westerse civilisatie kunnen uitbreken, zou de teloorgang der muziek die belichaamd is door de namen Ockeghem, Obrecht, Josquin, in omvang gelijkstaan met de sluiting, of met de sloping van alle musea voor middeleeuwse kunst, met het radicale schrappen van alles wat tot omstreeks het jaar 1500 zich gemanifesteerd heeft in het hart en het brein van ons land, met de verdwijning van alles wat uit die tijden van onze oorsprongen, van onze ontwaking als vervaardigers van mooie dingen, bestendigd bleef tot heden, onder duizenderlei vormen, gestalten, symbolen, allusies, die min of meer actieve reflexen zijn geworden van ons wezen, van ons schijnen.

Niemand kan zich zo'n totale afbraak voorstellen als reële mogelijkheid, niet eens als fantasie. De kloof welke door zulk een opruiming gegraven zou worden is te breed en te diep om haar te kunnen verbeelden. Toch gebeurt zij onder onze ogen in de muziek en zonder dat velen zich verontrusten. Een geluid, dat de eigenlijke stem is geweest der pre-renaissancistische schilders, beeldhouwers, architecten en dichters, wordt allengs

zwijgend. Gaandeweg zal het verstommen. Het lokt de mensen niet meer aan. Het veranderde niet. Het is altijd nog dezelfde stem. Maar de mensen laten zich niet meer door haar grijpen, niet meer boeien. Op hun innerlijk klankbord is geen snaar meer waar zij een echo ontmoet.

Hoe kan dat? Hoe is dat mogelijk, na de ontelbare propaganda-pogingen die sinds honderd jaar ondernomen werden, hier en overal, om een kunst te behoeden welke geworteld had in onze borst, en waarop wij roemen mochten wegens de dubbele en steeds onovertroffen adel van haar psychische en intellectuele kwaliteiten? Al die resurrectie-pogingen geschiedden spontaan. Zij kwamen voort uit het volk, uit de boezem zelf van het volk, want degenen die zich voor deze rehabilitatie hebben beijverd, waren te talrijk en te verschillend van afstamming om ondergedeeld te kunnen worden in een klasse van hun maatschappij. Zij hadden een enthousiasme dat ondersteuning der overheden onnodig maakte. Er was geen Kunstraad. Doch zij hadden een uitgebreid, aandachtig publiek, welks gunst zij niet behoefden af te bedelen met concessies en compromissen. Zelfs geschipper baat niet meer vandaag om een zaaltje te vullen.

Waarom raakte dat allemaal in verval? Om van een cultuur welke bezwijmt het beste te kunnen bewaren zou men eerst de oorzaak moeten kennen van de afkering der mensen. Ik heb haar gezocht maar niet gevonden.

Theoretisch geredeneerd zou die Mis van Josquin, die Boetpsalm van Lassus als homogeen bestanddeel kunnen passen bij de hoofdzakelijke geesteswendingen van onze eeuw. De zingende, lyrische rekenkunde van dat contrapunt gaat parallel, schijnt me, met onze architecturale, picturale geometrie van doelmatige en gevoelige lijnen. Die continuïteit van melodie bij de meesters der polyfonie en de quasi onaardse, quasi onmetelijke wijdheid van hun metrum dat uit hun stemmenweefsels

ongebonden voortgolft, concordeert nauwkeurig met onze hedendaagse denkwijze over de opgeheven grenzen van ruimte en tijd.

De muziek van Josquin beweegt zich als op een ritme van sterrenbeelden. En precies gelijk de representatieve figuren van onze eeuw hebben verzaakt aan alle tierelantijn van het pittoreske, van het ergens onmiddellijk localiseerbare, gelijk zij verzaakten aan de betrekkelijkheid ener persoonlijke interpretatie van de dingen, precies gelijk zij rechtstreeks willen gaan tot de quintessens van het zijn, tot de haard van de kracht, tot het moment der wording, precies zo concipieerden die polyfone componisten hun muziek. Logisch beschouwd zouden hun methode en hun visie (getransponeerd in het kader der hedendaagse techniek en sensitiviteit) wederom de onze moeten richten.

Afscheid van Willem Pijper

Het langzame gezang uit zijn eerste strijkkwartet, dat in het dodenhuis van Zorgvlied achter een grijzige voorhang opklonk naar de baar, waar hij lag onder rode en witte bloemen, en waar wij hem vaarwel zegden, dat edele, eenvoudige gezang, nodigend tot ontroering met de innigheid van een oud gebed, van een eeuwen-oude klacht, ontsloot een horizon, wijd als de einders van het land zonder dimensie, waarheen hij geroepen werd.

Zo was hij geweest in zijn vroege jeugd. In de periode van zijn begin. Een jonge man, bijna een knaap nog, toen ik hem leerde kennen, met een goed, een gewillig, een vertrouwend, een gepassioneerd hart, een menselijk hart, natuurlijke resonator voor de vreugden of de smarten van mensen en dingen, een hart gelijk aan alle andere harten uit welke de muziek ontstond sinds de eerste toon werd opgetekend, nauwelijks drieduizend jaar geleden. Behalve sensitief en oprecht was hij zeer intelligent. Hij maakte uitstekende studies. In het zangerige, meedogende, contemplatieve, nu en dan extatisch verlangende andante uit dat strijkkwartet van zijn jonge tijd, hoort men geen maat, welke niet expressief en perfect geordend is.

Maar de melodie met al haar accenten, en het gevoel, dat zij mededeelt, kwamen van Mahler. Ik verwijt het Pijper niet. Men komt altijd van iemand. Een nieuwe meester is een levensvatbaar amalgaam, dat hij samenstelt uit elementen van vorige meesters. Bach imiteerde Buxtehude, Vivaldi en nog anderen. Mozart imiteerde al de representatieve figuren van zijn dagen. Beethoven copieerde Haydn en Mozart. Wagner leende bij Weber, Meyerbeer, Berlioz en Liszt. Debussy leende bij Wagner, Franck en Massenet. Mahler en Strauss hebben geput bij iedereen. Geen enkel genie wordt door zichzelf verwekt; het vormt zich groeiende uit andere substantie. Ook Pijper had een eigen wezen kunnen organiseren met de

gegevens, die hij nam bij Mahler. Het vervolg, dat hij in zijn vroege jeugd leverde op een Mahleriaanse meditatie, was zeer voortreffelijk en het hing af van hem, van zijn innerlijke krachten en zorgen, of hij uit de bestanddelen, welke hij zich instinctief gekozen had, een originele persoonlijkheid zou ontwikkelen.

Hij probeerde, doch hij volhardde niet. Over de twintig jaren van zijn vroege bloesem woedde de magnetische storm van een wereldoorlog, feller misschien nog in de metafysische dan in de fysische gebieden, en gelijk de meeste jonge mannen te midden van een ontzinnend onweer, dat zoveel geloof vernietigde of reddeloos ondermijnde, gelijk allen wellicht, heeft hij geduizeld onder de cycloon. Wat scheen niet failliet gegaan tijdens een meer dan vierjarige moord van elke minuut, van elke seconde in de afgrijselijke Europese loopgraven? Geen enkele belofte van het verleden was gehouden, geen enkel idee, geen enkel woord zelfs, scheen niet ontzenuwd en geledigd van alle inhoud. Wie der jonge kunstenaars durfde, wenste of kon toen nog in ernst spreken over hart, en wie wilde of waagde nog een hart spontaan laten spreken? De ramp zelve, door haar monsterachtige proporties, bewees de waan, de zwendel van alle hart. De term was ridicuul geworden, grotesk, paradoxaal, en wat hij voorheen betekend had, diende voortaan slechts tot parodie, tot persiflage en dergelijk schamper amusement.

Men zou mogen vragen of deze ontreddering wel het gevolg was van de wereld-oorlog, en of onze wereld-oorlogen niet eer de symptomen zijn der werkelijke, verborgen kwaal. Ik laat dit beklemmende probleem ter zijde. Ik schrik er voor terug en houd me liever aan de muzikale feiten. Hier constateer ik dit: Terwijl de psychische faculteiten van de mens hoe langer hoe nauwgezetter door medische specialisten bestudeerd werden, begonnen de componisten dit gedeelte der menselijke natuur te behandelen met een scepsis en ironie, met een

nauwelijks verholen haat zelfs, alsof de psyche, en wat haar annex is, een volmaakt verouderde zaak betrof, waarmee wij voorgoed hadden afgedaan. Er ontstaat dan een theorie die beweert, dat de muziek niets heeft uit te drukken, noch emoties, noch gevoelens, noch gewaarwordingen van welke aard ook. Zij moet een spel van klanken zijn, dat op zichzelf voldoet, zichzelf rechtvaardigt, aan inherente wetten gehoorzaamt en zich voor de rest om niets bekommert. Logisch en mooi en onaanvechtbaar als een algebraïsche formule, waarmee de snelheid van het geluid wordt aangeduid, of iets dergelijks.

De theorie was verlokkelijk voor vernuftige geesten, zij bezat een zekere intellectuele schoonheid, maar in de kortste keren werd zij fataal voor de muziek. Want wie alle aandoening uitschakelt, bij zich en bij zijn hoorder, schakelt onvermijdelijkerwijze alle leven uit. De kiem-cel van de bioloog, hoe rudimentair ook, toont aandoening van lust of onlust, toont psyche, toont kwaliteit. De kiem-cel van de componist, wanneer zij meer wil zijn dan een paar moleculen inkt of potlood, moet getuigen van een aandoening, hoe rudimentair ook, van lust of onlust, van kwaliteit, van psyche, van leven. Er is geen ontsnappen aan. Ik weet wel wat de spitsvondige Pijper mij zou antwoorden. Hij zou zeggen: Een molecule inkt is buitensporig interessant, even interessant als de ganse kosmos. Hij heeft gelijk. Zonder enige twijfel is ook de dood interessant en de verveling. Maar wij zien de zon nog, en zolang wij de zon zullen zien, is er niet te ontsnappen aan dit axioom: Wie in de muziek de aandoening, dus het leven, dus de kwaliteit niet toelaat, diskwalificeert automatisch zijn gehele onderneming. Er gebeurt niets meer in dat soort van compositie. Zelfs de beweging wordt stilstand, want zij voert naar nergens. Er is ook geen criterium meer denkbaar als de aandoening genegeerd wordt. Buiten het principe der emotie is alles egaal, alles onverschillig.

Wanneer mijn muziek niets wil verwezenlijken dan een intellectueel verdedigbaar spel van sonoriteiten, wat voor reden zou ik dan hebben om dit of dat tempo, dit of dat ritme, deze of die harmonie, et cetera, te kiezen? Onder de gezichtshoek van het zuivere intellect is alles aanvaardbaar en motiveerbaar. Vanuit die hoogte en laagte beschouwd, is er noch goed, noch slecht. Alles wordt daar evenwaardig. Er zijn geen afstanden, geen maten. Alles lijkt op elkaar. Ik heb in dit cerebrale rijk ook geen redenen meer om te bewonderen of te verwerpen. Alles neutraliseert er zich gelijk in dat land zonder dimensie, de dood.

Voor deze eminente geesten, die vergaten dat een mooie algebraïsche formule iets uitdrukt (de snelheid van het geluid, het gewicht van het heelal, of iets anders), die eveneens vergaten dat de subtiele mechaniek van een chronometer, waarmee zij zich gaarne vergeleken, iets vertolkt (het uur van een onprijsbare dag en nacht), voor deze curieuze intelligenties, die de psyche verwaarloosden, is een vereniging gesticht, de International Society for Contemporary Music, en Pijper behoorde tot haar oprichters. Zij werd gefinancierd door een maecenas. Zij behoefde zich niet te verontrusten om het tijdelijke. Zij gaf haar concerten in de verscheidene hoofdsteden van ons continent, achterna gereisd door een keur van publiek, dat ongeveer overal hetzelfde bleef, beoordeeld door critici, die ongeveer altijd dezelfden zijn, en gealimenteerd door componisten, die sinds vijf en twintig jaar niet variëren, of ternauwernood, en van wie de namen soms verschillen, doch nauwelijks de muziek. De vereniging is een factor van gewicht in de hedendaagse civilisatie. Het schijnt me lang niet onmogelijk, dat de theorie ener muziek zonder aandoeningen door haar heeft getriomfeerd. Maar alom waar zij, buiten haar jaarlijkse festivals, concerten op touw zet, speelt zij voor een lege zaal.

Wat hebben de mensen na de eerste wereldoorlog ver-

wacht van de muziek, en wat verwachten zij van haar na de tweede? Als ik zei, dat ik het niet weet, zou ik liegen. Stellig hoopten zij op verkwikkelijker klanken dan de grauwe, harteloze, ontzielde, gesofisticeerde, doelloze en machteloze muziek, welke hun geschonken is. Overal vluchtten zij naar Beethoven en andere ouden, die medelijden hadden met de schare. De wereld is vol geluid en vol lawaai geweest. Maar de wereld was zonder stem.

Willem Pijper vormde menige leerling. Het zou goed zijn als een hunner ten minste aanknoopte en voortwerkte, waar hij niet volhardde. Bij de psyche; die geen scepsis kent, geen ironie; bij de bron van alle leven en muziek. Vele componisten hebben we niet nodig. Laat één de oer-oude, immer nieuwe zang van het hart hervatten en voortzetten. Voor de ganse aarde ware hij genoeg.

Pijper's laatste les

Bij de eerste klanken reeds der Zes Adagio's, die Pijper in 1940 schreef en tekende als Metselaar, voelde ik mij terugverplaatst naar de aula van Zorgvlied, waar hij op een zaterdagmiddag in maart 1947 begraven werd. Een ogenblik te voren kon ik die overgang niet vermoeden en hij geschiedde met een zachte schok gelijk wanneer men opeens bevangen raakt door een dierbaar beeld van vroeger. Plotseling hoorde ik weer het langzame gezang uit zijn eerste strijkkwartet, dat tot afscheid klonk van achter een grijze voorhang, terwijl hij daar onder bloemen lag op de lijkbaar.

Het was een werk zijner jeugd, melodie uit de groene paradijzen van een jong hart, dat niet anders kan dan nog geloven aan 't geluk en aan de deugd der dingen. Wij stonden ontdaan en verstard, als de dichter der goddelijke komedie, toen hij Francesca ontmoette tussen de schimmen van de onderwereld. Wij hadden tranen in de ogen. En niet enkel wegens die dode daar, wiens dagen te spoedig vervuld waren. Maar meer omdat ons scheen dat ook hij op zekere dag , gelijk Francesca, niet verder had kunnen lezen in het boek der liefde.

Over de Willem Pijper van dat Adagio uit het strijkkwartet zijner jeugd, doorborend als de symbolische dolk der minnaars, waren ruim honderd seizoenen voorbijgegaan, toen hij zich te schrijven zette aan de partituur welke zijn naam niet zou dragen, en welke hij ons wilde achterlaten als de werkman die naast gezellen zijn stenen metselt in het bouwsel van de architect. Wat was er gebeurd tijdens de ruim vijf en twintig jaren van een te kort leven dat hij misschien verliezen ging en waarover hij zich te bezinnen kreeg? Heel weinig. Het begon met het geraas en gekerm van een afzichtelijke, afschuwelijke, waanzinnige oorlog. Het liep uit op de gruwel van een tweede oorlog, afgrijselijker nog, waan-

zinniger, vuiler en misdadiger. Daartussen lag de affreuze periode van mensen zonder kompas, die zich niet wilden herinneren omdat de herinnering pijn deed en die achter een mom van pret, een grimas van ironie hun hopeloosheid, hun onmacht probeerden te vergeten, te verbergen. Daartussen lag de verfoeilijke periode van doen-alsof in verschillende stijlen, in verschillende systemen, welke gelogen waren, omdat iedereen schrik had voor de waarheid van zijn innerlijke stem. De vale periode van lege excentriciteiten, van namaak, en van ander bedrog, van ander gehuichel om het essentiële te kunnen verzwijgen, dat men niet durfde vertolken. Die periode waarvan woord en toon, lijn en kleur, klank en accent waardeloos werden en miserabel omdat alles eindigde in een nieuwe razernij van moord en pijn. Zij was niet uit te wissen, die periode. Haar euvel kon enkel worden afgeschud. En Pijper haalde een kras erdoor, toen het religieuze genootschap waarbij hij zich had aangesloten, hem de opdracht gaf tot het componeren van zijn zes Adagio's.

Het is bijna geen geheim meer dat die taak hem werd opgelegd door de Vrijmetselaars-loge van Rotterdam, en ik geloof niet dat enig vertrouwen schade lijdt wegens deze openlijke vermelding. Zij is noodzakelijk. Want zij getuigt niet alleen van Pijper's dapperheid, en van zijn gehechtheid aan de 'sekte', welke door Hitler grimmiger dan andere gezindten werd vervolgd. Hoe zouden wij bovendien kunnen begrijpen dat Pijper een geloof hervond, en hoe zouden wij dit geloof kunnen toetsen als wij niet weten dat het steunde op een der kostbaarste overleveringen uit de menselijke geschiedenis? Dat herwaakte, hervonden geloof voerde Pijper terug naar de zangen van zijn eerste strijkkwartet. Naar de intuïties zijner jeugd. Naar de archetypen van het menselijk gewaarworden en voelen. Deze archetypen zijn niet talrijk. Sedert de mens zich uitspreekt en uit-

zingt bleef hun inhoud onveranderlijk in al de wisselingen van hun vorm.

Men zou reeds nu omstandig de bijkomstigheden willen kennen van de mutatie die de Zes Adagio's schijnen aan te kondigen in Pijper's muzikale organisme. Voor welk doel, welke liturgische ceremonie waren zij bestemd? Tot hoeverre kon dat doel de hele mens Pijper engageren en zijn geesteshorizon zo grondig wijzigen? Wanneer begon die wijziging? In welk tempo ontwikkelde zij zich, snel of langzaam? Waren de beweegredenen sterk genoeg om te mogen veronderstellen dat zij een duurzame invloed zouden hebben uitgeoefend op het wezen van Pijper's esthetiek? Ik hoop dat een zijner vrienden gegevens bewaart welke als uitgangspunt zullen dienen voor het hoofdstuk van Pijper's biografie, dat een evolutie moet verklaren die even merkwaardig is in psychologisch als in musicologisch opzicht.

Niemand mene ondertussen dat Pijper, zich terugwendend tot zijn oorsprongen, de principepen of theorieën verloochend heeft welke hem bezielden, en waarvoor hij streed. Niemand mene dat Pijper een aangenomen houding liet varen, of iets verwierp waarnaar hij tevoren gestreefd had. In 't midden van een donker woud, en zonder gids, opende hij een toegang naar de brede heerweg, de oude Koningsbaan, la voie royale, die sinds heugenis door de meesters werd aangericht en voortgezet. Er was niet veel voor nodig om hem te bereiken. Slechts een kleine vereenvoudiging van zichzelf, die het juiste inzicht toelaat en helpt om alle scepsis, sarcasme en een overlast van onvrede te verwijderen. Slechts een vonkje van oprecht en ongeveinsd geloof, dat nog beter is dan de liefde, waaraan men dikwijls niet geloven kan. Met een sprankje van echt geloof worden alle technieken goed. Dat geloof mag desnoods een illusie zijn. Wat kan dat schelen? Het maakt alles mogelijk. Wie waarachtig gelooft, die gelooft ook in de liefde ten slotte.

Dan schrijft hij een melodie welke zowel van het verleden kan komen als uit het heden, omdat zij altijddurend is. Dan schrijft hij een gezang dat familiaar gezegd een kop en een staart heeft. Wij horen het, wij verstaan het, omdat het uit ons allen zou kunnen oprijzen. En de rest doet er niet toe. Het ene akkoord of het andere, het ene of het andere instrument, het ene of andere ritme, dat lijkt allemaal onbelangrijk omdat die melodie de weg gaat welke wij verlangen, zelfs zonder hem te kennen.

Daarom houd ik de Zes Adagio's van Pijper voor een meesterwerk. Te boeien met een enkel adagio, hoe kort ook, is al moeilijk. Het lukte Pijper in een tijdmaat welke zesmaal niet verandert, om ons een geleidelijke inwijding te laten beleven tot een licht zonder schaduw, en een algehele overgave aan die glans. Enkel door de dispositie der instrumenten, door nuanceringen van de harmonie verwekte hij de indruk van een handeling welke alle menselijke ervaring omvatte. Hij was daar een meester.

Die Zes Adagio's werden gevonden in zijn nalatenschap. Ik zou hun voorbeeld gaarne beschouwd willen zien als zijn testament, zijn laatste wens: moderne muziek te humaniseren, toegankelijk te maken voor ieder.

De eer en alle lof om zulk een getuigenis te openbaren viel te beurt op woensdag 14 november 1951 aan het Utrechts Stedelijk Orkest onder leiding van Paul Hupperts.

Tweeërlei Orpheus

Wie in Scheveningen de première hoorde van Strawinsky's Orphée en twee dagen daarna de Orfeo van Gluck in Amsterdam, heeft een mooie reis kunnen maken door het domein der muzikale mogelijkheden, waar de ene componist niets doet met alles, terwijl de andere alles doet met niets.

Toen Igor Strawinsky in 1947 zijn Orphée schreef was hij 65, en trok hij de voorlopig uiterste consequentie uit het idee dat zich ongeveer dertig jaar geleden als een verwoestende bacil nestelde in zijn organisme, het paradoxale idee van een muziek welke geen uitdrukking kan noch mag hebben. Hij noteerde boven zijn partituur: 'Orpheus weeps for Euridice. He stands motionless, with his back to the audience' en begon te werken met een in effen grauw-grijs gekleurde noten dalende dorische toonladder, alsof een landerige leerling apathisch zijn gamma speelt op een klavier. Hoewel hij vervolgens de klanken, de ritmen, soms ook de dynamische schakeringen bij wijle lichtelijk varieert, blijft hij gedurende het halve uur, dat zijn oefening duurt, in dezelfde bewegingloze, expressieloze innerlijke gesteltenis. Orpheus wordt geacht Euridice te bewenen; hij wordt geacht de 'Engel des Doods' te ontmoeten, te worstelen met de Furiën van de inferno wijl de titels der verscheidene stukken, waaruit het ballet bestaat, deze aanwijzingen geven omtrent de bekende episoden van de oude mythe.

Maar die fasen ener verbazende menselijke handeling en van een psychisch wedervaren dringen niet door tot de muziek. Zij laten de Musicus onverschillig. Hij is onvermurwbaar. Hij strooit koelbloedig zijn geluiden, zoals men 'de Natuur' dat menigmaal hoorde doen (onder een azuren of onder een vale hemel) rondom een stad, die uit de lucht gebombardeerd werd. Hij arrangeert rondom 'Orpheus' zijn geluidjes van lage bazuinen en hoge strijkers, van fagotten en trompetten, zoals de

klanken der 'Natuur' een gewond insect vergezellen, dat vol smart en nochtans vol hoop, vol verlangen (maar welke door niemand bespeurd worden) voortkruipt tussen sprietjes gras, zoals de muziek der 'Natuur' de vis begeleidt, die onvoorziens hapte in een angel en wiens lijden niemand verneemt omdat het zonder stem is. In gelijke mate horen wij niet de kreten of de klachten van Strawinsky's Orpheus noch Euridice. Als wij ze bij toeval menen te gissen (b.v. in het duo der hobo's met harp) lijken zij ons onnozele en machteloze kopie van voorbeelden die wij sinds lang kennen. Strawinsky's heroën zijn nullen, stemloze nullen, tegenover het onverstoorbaar rumoer van wereld en kosmos, waarin zij beurtelings onbewogen, beurtelings, alsof zij vlooien hebben, lijdelijk wiebelen of kregel kriebelen. Voelt u er iets voor om langzaamaan onder de werking der muziek het intieme besef te krijgen van een ronde nul te zijn, een lege dop?

Neen. Doch wij durven dat niet te zeggen. Niemand heeft er nog de moed toe om te fluiten na iets wat hem stierlijk verveeld heeft. Misschien omdat men successievelijk door zulk een doffe muziek is afgestompt en gedwongen tot een machteloosheid van alle reactie. Dat zou nog een effect mogen heten. De verlammende hypnose onzer nietigheid. Misschien ook omdat het netjes staat zich te houden voor modern en voor een nul in het universele gerucht.

Maar let even, alvorens u gewonnen te geven, let even op de onlogica van Strawinsky's schijnbaar logisch systeem. Waarom, als hij geen enkel gevoelen wil meedelen, koos hij de aangrijpendste verbeelding der oudheid van de oorspronkelijke mens, die denkt de dood en het leed van de dood te kunnen overwinnen? Waarom, als hij gelooft dat zo'n streven ijdel is, vergenoegde hij zich niet met de titels, en waarom liet hij de rest van zijn pagina niet liever blanco, wanneer hij daarover niets, werkelijk niets te vertellen heeft dan een vaag en grauw

geruis? Waarom vraagt hij een orkest van tachtig man voor de verklanking van iets wat niet moet blijven? Is dat niet een toppunt van nonsens? Hoe kan zulk een tegenspraak tussen middel en doel verdedigd worden behalve door een aantal middelmatigen die zichzelf en hun tijdgenoten te bedotten en verdoven wensen met een zogenaamd objectieve, onpersoonlijke muziek? Zij vinden in Strawinsky een alibi. Met hun allen juichen zij dwalingen toe, die zij zouden kunnen bedrijven met hetzelfde gemak ofschoon met minder vernuft. De volstrekt verstorven Strawinsky levert hun het bewijs hunner geldigheid, de rechtvaardiging van een lilliputterige genoegzaamheid, van een internationale mediocriteit. Welk een ongeluk voor de muziek, wanneer noch critici noch hoorders een norm weten te bewaren die sinds er kunst bestaat gold voor moeilijk, maar voor nodig en juist!

Toen Christoph Willibald Gluck (geb. 1714) zijn Orfeo schreef in de definitieve Parijse vorm was hij 60 en trok hij de voorlopig eerste consequenties uit een idee dat hem allang door 't hoofd ging, maar dat hij in de dozijnen vergeten opera's die hij reeds componeerde nog niet had kunnen brengen tot werkelijkheid, wegens gebrek aan een schrandere tekstdichter, en wegens de gebruiken die de opera beheersten onder invloed van castraten, prima donna's en andere virtuozen.

Dit idee luidde: de muziek moet zich in dienst stellen van het woord. En wat bedoelde hij met deze simpele wet? Geenszins, wat velen daarin vandaag nog menen te mogen leggen: dat de muziek ondergeschikt moet zijn aan het gedicht. Maar dat muziek niet als een onaandoenlijk spel voor keel, vingers en oren langs de dingen en de mensen behoort heen te glijden, als water over de veren van een meeuw, maar dat muziek de zin en inhoud weer te geven heeft van dingen en mensen, dat zij bestaat om de diepere en dikwijls verborgen klank,

die overal aanwezig is, op te sporen, zo dicht mogelijk te benaderen, en te vertolken.

Er is zóveel techniek gemoeid bij de muziek, dat dit idee, hoewel oud als de wereld, steeds weer verloren raakt. Er is ook zóveel last verbonden aan dit idee, dat de componisten, wanneer men hun de kans eventjes gunt, het maar liever laten varen. Want muziek vervaardigen zonder zin en zonder inhoud, ligt op elk moment van de dag in het bereik van ieder, die een greintje verstand bezit.

Gluck, zoon van een ex-soldaat, Gluck, ambulant violist en zanger in zijn armoedige jeugd, Gluck, leraar en later beschermeling van Marie-Antoinette, koningin van Frankrijk, Gluck, die de vermetelheid van een hooghartige ziel pas vrij kon uiten na zijn zestigste jaar, dankzij de trouw en het inzicht ener vorstin, Gluck was een der genieën, die af en toe op aarde verschijnen om ons eraan te herinneren dat er meer schuilt achter dingen, mensen en woorden dan schoolse wijsheid waant te weten, en dat alles expressie is van een gedachte die ontspringt uit een gevoelen, dat manifestatie is der loutere energie welke gedaante zoekt.

Gluck was dus de regelrechte antipode van Strawinsky. Als muzikaal technicus werd hij nooit bijzonder geëerd, en Händel beweerde dat hij evenveel verstand van muziek had als zijn kok. Maar Gluck zei dat de stem van Orpheus, wanneer hij, over het rouwende openingskoor heen, de naam roept, niets dan de naam (welk een geniale en eenvoudige inval!) van Euridice, hij zei dat die stem daar moet klinken als het schreeuwen van iemand wie een been wordt afgezaagd. En er waren toen nog geen pijnstillende remediën! Maar na Gluck's Orphée te hebben gehoord zei Jean-Jacques Rousseau, die zelf gecomponeerd had in zijn jonge jaren: 'Omdat men gedurende twee uren zo groot genoegen kan hebben, begrijp ik dat het leven goed kan zijn voor iets.' Toen hij dit zei had hij reeds heel wat gefilosofeerd en onderzocht.

De kunstvogel

Strawinsky, zonder het te weten waarschijnlijk, schreef zijn eigen geschiedenis in Le Rossignol, de kleine sprookjes-opera, die hij componeerde tusse*n* l'Oiseau de feu, Petroesjka en Le Sacre, omstreeks de jaren 1910-1914, even vóór de ondergang der oude wereld.

Zonder het te weten, voorspelde hij zijn eigen geschiedenis, vanaf zijn dertigste jaar tot vandaag en misschien tot overmorgen toe. Hoor maar. Hij leverde een psychologisch document van het grootste belang, waarop zijn biografen, als zij 't merken, niet gauw zullen raken uitgekeken.

Gelijk de keizer van China uit de vertelling van Andersen, had hij een nachtegaal, een echte nachtegaal, zoals niemand er ooit een hoorde of zag. Gelijk de keizer van China kreeg hij hem zo maar bij toeval, om niet, bij de gratie van een arme visser en een keukensloofje, het gewoonste volk, de enigen die wisten waar hij huisde en hoe hij zong. De hele hofhouding komt ernaar luisteren en promoveert hem tot hofzanger, tot geniaalste musicus der wereld. En gelijk de keizer van China zijn echte nachtegaal in de steek laat, omdat de keizer van Japan hem een prachtig blinkende kunstvogel stuurt, die in een mooie doos zit, en die hij kan opdraaien om te kwinkeleren naar believen, precies zo doet Strawinsky. Niemand tot nu toe kan zeggen waarom, maar op een kwade dag heeft hij genoeg van het eenvoudige beestje en wil het niet meer zien. Dat gebeurt ongeveer in 1925. Er verdwijnt iets bij hem. Er wordt iets in hem gesmoord. Hij verbreekt het contact met de natuur, de werkelijkheid, het leven, de bron. Hij verliest zijn identiteit. Onder welke schok, hoe of waardoor, dat weet nog niemand. Hij verzint zich geen nieuwe persoonlijkheid in ruil voor de verlorene. Neen. Hij leent er een in de historie. Hij wordt een glanzende kunstvogel. Wat hem vroeger dreef als ingeboren motief (beweeg-

reden) en wat kwijt ging, vervangt hij eerst door het bij uitstek formalistische motief der Italiaanse achttiende eeuw, met haar etiquette, al haar ceremonieel. Niet enkel het motief dier periode neemt hij over, maar ook de manieren en gemaniëreerdheden. Hij voegt er slechts wat dissonanten bij en opzichtige kleuren. Zelf vindt hij niets meer uit. Naar de trant van elke kunstvogel wordt hij conservatief en pasticheur, nabootser. Dat kan niet anders. En gelijk in het Chinese paleis alle hovelingen de kunstvogel uit Japan bejubelden, zo wordt Strawinsky door de wijde wereld toegejuicht. Wanneer het gekund had, zou hij de echte nachtegaal verbannen hebben uit zijn rijk, evenals de Chinese keizer dat deed. Want Beethoven heeft geen melodie, schreef hij! En gelijk de keizerlijke hofkapelmeester de Japanse kunstvogel roemde: 'Ziet maar eens, mijne heren, en ziet uwe Keizerlijke Majesteit in de eerste plaats eens, bij de echte nachtegaal kan men nooit van tevoren weten wat er komen zal, maar bij de kunstvogel is alles vooraf nauwkeurig bepaald!' – zo verkondigde Strawinsky de lof van zijn kunstvogel, en iedereen praatte hem na. Alleen de arme vissers, die de echte nachtegaal gehoord hadden, zeiden: 'Nu ja, dat klinkt wel heel mooi, en het lijkt ook wel wat op het zingen van een echte nachtegaal, maar daar mankeert toch iets aan, al kunnen we niet zeggen wat het precies is.' Ik citeer Andersen. Zo gebeurde het inderdaad. Of Strawinsky's geschiedenis zal eindigen als in 't sprookje (de kunstvogel kapot, de keizer op zijn sterfbed en zonder muziek, de Dood verjaagd door de echte nachtegaal en de keizer weer gezond) dat moeten wij allemaal afwachten. Er schuilt veel zin in zo'n verhaaltje van Andersen.

Direct na de Parijse première van Oedipus Rex, de eerste manifestatie van de kunstvogel, heb ik de mening vertolkt der arme vissers in het toenmalige tijdschrift van Willem Pijper en Paul Sanders. Met de duidelijkste zakelijkheid stelde ik de diagnose van de kwaal waar-

mee het muzikale organisme op 't punt stond te worden ingeënt door de beroemdste, de gezaghebbendste componist van 'het Westen'. Dat was in 1927. Het heeft niets geholpen, wat vanzelf spreekt. Strawinsky, dankzij het geweldige kabaal over 'Le Sacre', had toen reeds een geheimzinnig prestige bij de jonge mensen van mijn tijd en iedereen vond in 'Oedipus Rex' een schitterende truc, die veroorloofde om met weinig kosten en nog minder inspanning revolutionair te schijnen. Denk eens! Klassiek en modern tegelijk. De kunstvogel had een ei van Columbus gelegd, dat in alle hoeken van de aarde zijn ontelbaar kroost voortbracht. Denk eens! Iedere minus habens zag zich door Strawinsky's autoriteit en voorbeeld gerechtigd tot het componeren van de conventioneelste, burgerlijkste, fatsoenlijkste platheden, versletenheden, academismen, citaten van meesters, mits hij ze uit het verband rukte, uit het lid wrong en ze sausde met een wanluidend, schreeuwerig toontje. Om het boerenbedrog te legitimeren, kon de treurigste stommerd Strawinsky oproepen als getuige en het ontbrak niet aan schrijvende amateurs over de hele wereld om hem daarbij een handje te helpen.

Het gevolg is geweest, dat alleen de kunstvogel beroemd bleef en dat alle zogenaamd 'moderne muziek' reddeloos in discrediet viel bij de mensen, het beetje goede even diep als de massa's rommel en onbeschaamde kwakzalverij. Er zullen jaren en jaren nodig zijn om het aangerichte kwaad te herstellen. Een geheel nieuwe generatie zal moeten verschijnen, intelligenter dan de mijne, intelligent genoeg om de kwestie principieel te beschouwen en te discuteren, in plaats van haar weg te moffelen, zoals talloze supporters van de kunstvogel gedaan hebben. Die kwestie luidt: Is het falsificatie of niet om een imitatie van de nachtegaal (hij hete Pergolesi, Händel, Bach, Rossini of Tsjaikofsky) uit te geven voor echt? En wat riskeert een tijd, die zich blindelings laat meevoeren in zulk een goedkope misleiding?

Zeventien componisten

Tot niets zou het dienen om te verbloemen dat de drie concerten die het Amsterdams Kamermuziek Gezelschap georganiseerd heeft tot bevordering der Nederlandse Toonkunst, slechts een zeer lauwe belangstelling gevonden hebben bij het publiek. Ondanks een uitgebreide reclamecampagne met plakkaten, folders, circulaires en annonces, ondanks de meest welwillende bijstand van de informatie-pers, ondanks verlaagde toegangsprijzen en reductie, ondanks de attractie dat de hoorder met een stembiljet zijn opinie kon geven over het gehoorde, ondanks de vriendelijke hulp die elke componist geniet van kennissen en aanverwanten, ondanks de steun van ettelijke instanties, ondanks de medewerking van een hele schare instrumentale solisten wier spreekwoordelijke vaardigheid en artistieke toewijding alleen reeds het succes zouden moeten verzekeren, of ten minste de doffe geest van onverschilligheid hadden moeten doorstoten, ondanks die volledige mobilisatie van alle voorhanden sympathie is het niet één keer gelukt om de kleine zaal van het Concertgebouw voor meer dan een derde te vullen en de mistroostige gewaarwording te vermijden die een hopeloze zaak tevoren aankondigt.

Zoveel goedgezindheid, zoveel inspanning, zoveel zorg, zoveel illusies, en zo weinig loon, zo weinig dank, zo weinig animo. Wie kan daar tegen? Wie lapt dat aan zijn laars? Iedereen tenslotte. Want er is geen keus. De Hollandse componist zal daarom niet minder componeren. Waarschijnlijk zal hij daarom niet minder worden uitgevoerd. Maar wie blijft te midden van die slappe lusteloosheid, tegenover die openlijke geringschatting ongekneusd, even kranig en helemaal fiks? Wie zal eerst niet een horde van dompige bijgedachten te verjagen hebben als er weer wat muziek in hem gaat zingen, en af te schudden terwijl hij werkt? Het vuur komt des-

noods vanzelf. Maar hoe het te beschutten? Hoe het te onderhouden? Hoe het te laten laaien in een lucht waar zo weinig is dat aanwakkert?

Deze verlatenheid, die gerekend mag worden tot de ongelukken die een cultuur kunnen treffen, deze miserabele verlatenheid is voornamelijk te wijten aan de manier waarop men in Holland de componist onderkent. Onze manier van onderscheiding karakteriseert zich door een volslagen gemis aan methode en een bijna totale ontstentenis van criterium. Vroeger reeds heb ik haar ontraden, doch de lastgevers van het Amsterdams Kamermuziek Gezelschap volgden onze van oudsher ingeburgerde gewoonte en begingen dezelfde fout.

Gij hebt het herhaalde malen kunnen lezen, in de aanbeveling waarmee de mensen werden aangespoord tot het bijwonen van de drie concerten. Men beloofde zeventien Nederlandse componisten. Zeventien Hollandse tijdgenoten die muziek maken. Zeventien kandidaten voor de roem en voor de onsterfelijkheid. Zeventien eventuele meesters. Zo is het gebruik bij ons. En zie nu even per analogie de absurditeit van dit getal. Is er iemand die, zelfs na een half uur zoeken, mij zeven levende componisten kan opnoemen in het hedendaagse Duitsland? Neen. In het Frankrijk van heden? Neen. In Groot-Brittannië, in Italië, in Rusland, in Spanje, in Denemarken, in Noorwegen, in Finland, in Zwitserland, in de beide Amerika's? Neen. Al zoudt gij ze misschien vinden, na het raadplegen van een of ander lexicon, gij geeft mij meer dan de helft gaarne cadeau. Zonder twijfel zijn ze er, in grote steden, in kleine stadjes en dorpen. Ze zijn er bij honderden. Maar zij vormen de ondergrond, het achterplan, de voedingsbodem. Als representatieve verschijnselen voor de waardebepaling, voor de kentekening der cultuur van een natie tellen zij niet mee. De scheidsrechters van die natie oefenen een selectie uit, welke meestal reeds door de publieke

opinie is aangewezen, en vergenoegen zich met drie of vier namen, volgens een behoorlijke norm, waarbij uitsluitend gelet wordt op de kwaliteit.

Wij doen dit anders. Bij ons wordt niet geschift. Of als wij soms de zeef eens grijpen, zijn de mazen dermate wijd dat ongeveer iedereen er door kan. Wij hebben geen voorgrond, geen kader, geen figuren. Wij hebben ook geen arbiters. Op welke basis trouwens zouden zij arbitreren? Wij hebben geen spoor van norm, niet eens iets wat daarnaar zweemt. Evenmin hebben wij een publieke opinie, tenzij over enkele doden. Wij hebben zelfs geen particuliere opinie. Toen enkele jaren geleden een ondernemend buitenlander, die een boek wilde schrijven over hedendaagse Hollandse muziek, zich om inlichtingen wendde tot Donemus, het documentatiebureau dat befaamd is wegens zijn activiteit, overhandigde men hem, na rijp beraad, een lijst van vijf en veertig namen. Wat moest hij aanvangen met zulk een bibliotheek, die onophoudelijk aangroeit, want terwijl hij hen bestudeert componeren die 45 voort. Velen zijn uitverkoren, niemand is geroepen. Bezitten wij 45 dichters, 45 prozaïsten, 45 schilders, 45 beeldhouwers, 45 architecten? Als ik mijn hoofd ermee moest redden zou ik ze niet kunnen opsommen, noch de 45 componisten overigens.

Gemeten met de simpelste maatstaf van het ordentelijke, presenteerbare handwerk is zulk een onbekrompen onzijdigheid in oordeel en vooroordeel natuurlijk te verdedigen en daarenboven te rechtvaardigen. Wanneer men elk esthetisch beginsel, elk intellectueel vergelijkingspunt laat varen, zal men onder een bevolking van enkele miljoenen zielen wel altijd een paar honderd mensen aantreffen die het notenschrift voldoende leerden om hun de titel van componist niet te mogen weigeren en de strengste wetgeving zal dit soort van onschuldige misleiding nimmer kunnen verhinderen. Maar

de onbetwistbare theorie vermoordt hier alle praktijk. Want wij Hollanders, die ter wereld wellicht de enige natie zijn waar men een propaganda-brochure durft publiceren met twaalf namen van componerende celebriteiten (onder wie diverse welbekenden nog ontbreken, doch deze komen later aan de beurt), wij Hollanders, die zonder argwaan het publiek een cyclus aanbieden van zeventien toonzetters, welke reflexen hebben wij door onze kritiekloze acceptatie gaandeweg geschapen bij onszelf? Het bewijs is wederom geleverd. Als de mensen dat getal zien van zeventien componisten, murmelt er in hun binnenste een stem die zegt: Dat bestaat niet. En zij blijven thuis.

Omdat muziek bij uitstek de kunst is van alles of niets, valt er niet te discussiëren over het ongelijk of gelijk dat de thuisblijvers kunnen hebben. Wij moeten het feit nemen zoals het onder onze neus geduwd wordt, keer op keer. Al denkt ook iedereen zijn uil een valk te zijn, wij moeten de volstrekte onmogelijkheid leren begrijpen van de onderstelling dat een land componisten produceert bij dozijnen, aan de lopende band. Het spreekt vanzelf dat elk hunner recht heeft op een betamende levensstandaard en dat de zorg daarvoor rust op de gemeenschap, zonder onderscheid tussen kaf en koren. Maar niet aan elk hunner kan het recht worden verleend om voor onverschillig wat zij fabriceren de particuliere aandacht hunner medemensen te vragen in de vorm van een concert. Wijl de muziek speelt in de tijd, wijl iedere compositie een kwartier of zo iets duurt, is reeds om banale fysische redenen de verwachting dat honderd en meer componisten hun werken kunnen brengen in de openbaarheid, strijdig met het gezond verstand.

Wij moeten eveneens bedenken dat, wanneer het gemiddelde peil te laag zakt, ook het goede minder kansen heeft. Waar de mediocriteit overheerst, zal het geringste

blijk van waarlijk talent reeds buitensporig schijnen, niet alleen voor het publiek dat gaarne bewondert, maar ook voor degene die talent ontving en te gemakkelijk vergeten zal er mee te woekeren.

Het spijt mij grondig tot zulke beschouwingen genoodzaakt te zijn door minstens twee derde van de uitgevoerde composities welker flagrante overbodigheid op het eerste gezicht had kunnen worden geconstateerd. Het spijt mij des te erger omdat zij in generlei verhouding stonden tot de uitnemendheid der kunstenaars wie men die muzikale armoede te vertolken gaf. Ik hoop echter dat al deze overwegingen samen genoeg argumentatiekracht bevatten om hier, naar het voorbeeld van andere naties, te beginnen met het aanleggen van een maatstaf. In ieder geval voor het minimum dat kan worden aangeboden.

De tuin van het Concertgebouw

Als ik terugdenk aan de voorbije dingen van Amsterdam, is de groene tuin van het Concertgebouw de prent die mij het duidelijkst voor de ogen komt en de liefste herinneringen in me wakker maakt. Het was een half-ovale plek, omheind met hoge bomen, popels geloof ik, want er suisde altijd een licht geritsel in hun top, popels achter struiken en omrasterd met de spijlen van een zwart-geverfd ijzeren hek. Bij de punt der kromming stond een kiosk welks dak men vanaf de straat nog even zien kon tussen het gebladerte. Tijdens de zomermaanden werd daar op donderdag- en zondagavond een concert gegeven onder het lover en de wisselende kleuren van de eindigende dag.

Die kleine ruimte op aarde is voor mij, en voor menig ander, een uitverkoren oord geweest, een beetje gewijde grond. Toen ik, komend uit de streek waar alles nog rustte in dezelfde dromigheid welke Vincent van Gogh er gekend had, aan het station der Weesperpoort uit de trein stapte op een lentemorgen van het zesde jaar dezer eeuw,[1] werd ik aangesproken door een kruier en ik vertrouwde mij aan hem toe in de onbekende stad. Ik zal nooit vergeten dat mijn eerste geleider in de onzekere toekomst een jood was. Hij bracht mij, bijna een jongen nog, naar beste mensen in de Derde Jan van der Heydenstraat, waar ik een kamer kreeg. Hoeveel heb ik deze brave lieden te danken! De man werd slagersbediende na mislukt te zijn als patroon. De vrouw bracht mij menigmaal een bord eten, dat zij mij aanreikte door de kier van de deur (want ik was schuw), zodra zij bemerkt had dat ik niet veel kopen kon als de huur betaald was. Ik schreef toen adressen voor het weekblad 'Toonkunst', orgaan van de Vereniging van Nederlandse Toonkunstenaars. Ik deugde werkelijk voor niets anders. Het emplooi werd mij bezorgd door Willem Hutschenruyter naar wie ik gestuurd was door Daniël

1 Vermeulen vergist zich hier, aangezien hij in het voorjaar van 1907 van Helmond naar Amsterdam is vertrokken.

de Lange, directeur van het Conservatorium, die, na mijn gebrekkige pogingen tot componeren gelezen te hebben, mij wel kosteloze lessen wilde geven, doch op voorwaarde dat ik enige bron had van inkomsten om een minimum garantie te verschaffen aan een hopeloze onderneming. Nobel mens. Ook zijn oude, magere profeten-kop zal ik nooit vergeten. Mijn eerste ambacht leverde mij een rijksdaalder op per week, fancy-prijs voor tien uren werken, en daarvan heb ik ruim twee jaar kunnen bestaan. Juist de tijd, op het nippertje af, die nodig was. Als de larve van een tor, diep in de grond, leefde ik in mezelf voor een dominerend idee. Om honderd achterstanden in te halen gebruikte ik mijn dagen op de Universiteits-Bibliotheek aan het Singel en de rest van mijn tijd voor oefeningen in het notenschrift.

Ik had geen piano, geen vrienden, en leerde de muziek als een zuivere abstractie, een wetenschappelijk systeem. Dit was een curieus experiment en ook wel nuttig, maar het veroorzaakte een behoefte aan contact met de wezenlijke klank, met iets zintuiglijks, en een drang naar iets levends, iets warms, die soms haast ondraaglijk werd. En ik weet niet wat er van mij terechtgekomen zou zijn, wanneer de tuin van het Concertgebouw er niet geweest was.

Al spoedig had ik hem ontdekt. Er niet binnen te kunnen, omdat de toegang betaald moest worden aan een loket, hinderde mij niet. De wand van bladeren en takken hing daar als een sluier die het geluid niet afsloot, niet dempte, en als een decor waarvan de achterkant niet verschilde met de voorzijde. Ik zag niets, maar ik hoorde, en mijn leven lang had ik nog nooit gehoord wat de theorie noemt: een orkest. Wonderlijk avontuur, waarvan ik nu de ondervinding voor geen enkele latere verrukking zou willen ruilen. Naar gelang de wind ging, en soms ook naar gelang er meer of minder mussen zaten te kwetteren in de ene of de andere boom-rij,

en hun avond-hymne wilden voegen bij een symfonie, plaatste ik mij links of rechts van de onzichtbare instrumenten. Soms raakte een te zachte passage wel verloren, doch dat gemis kon de stroom niet storen van het sterke innerlijke licht, het 'lumine acuto' zoals Dante zei, dat ons uit een verborgen paradijs werd toegezonden. Want het spreekt haast vanzelf dat ik niet de enige was die daar luisterde achter tralies van lover. Ik weet niet wat toen, in de jaren negentien zes, zeven, acht, een biljet gekost kan hebben. Maar gewoonlijk waren wij minstens met z'n zeventig, tachtig die daar muziek kwamen sprokkelen en te midden van deze onterfden heb ik waarschijnlijk voor het eerst goed begrepen al wat 'het volk' ontberen moet tegen heug en meug, al wat 'het volk' tot vandaag toe zich gedwongen ziet te derven. En er is nu geen tuin meer achter het Concertgebouw waar ik niet enkel leerde hoe de hoorn te mengen met de fluit, de blazers met de strijkers, doch waar ik misschien ook voor de eerste keer inzicht won van wat het zeggen wil om meelijden te hebben met de schare.

Dat het ooit regende op deze donderdag- en zondagavonden van weleer geloof ik niet. Vermooi ik de dingen die voorbij zijn? In de winter, terwijl ik het koud had bij mij thuis, zag ik tegenover mijn lege en ontloverde tuin de meisjes en jongens zwieren over het witte ijs, en hoewel ik denken moest dat ik alleen was, overstraalden hun gestalten mij met hoop en met muziek. Vandaag lijkt me dat allemaal alsof ik het las in een toverboek uit die tijd, Le Grand Meaulnes van Alain Fournier. Zo dicht staat steeds het wonder naast de werkelijkheid.

Sindsdien veranderde niet alleen de geur der aarde, gelijk Duhamel beweerde, maar veel meer nog haar klank. Haar antieke aroom is dikwijls nog waarneembaar, en even opwekkend, bedwelmend, als eertijds. Doch haar

antieke geluiden en geruchten, gelijkelijk vruchtbaar als haar stilten, zijn alle verwoest, gedegradeerd, of overschreeuwd. De onschatbare gunst welke mij gewerd, om te midden van een voortvarende stad en onder de open hemel, een langdurige, lichamelijke ervaring van de muziek der meesters ten geschenke te krijgen, is tegenwoordig onontvankelijk. Er grommen, knallen, gieren, janken te veel motoren langs de straten, over het water, in de huizen, door de lucht, en zelfs dwars door veld en bos. Hun geraas is onverenigbaar met elk begrip, met elke mogelijkheid van muziek, en er zijn geen reservaten op de wereld om het zonderlinge wezen dat componist heet, te beveiligen tegen hun zinneloos getier. Dat rommelig en ordeloos lawaai – (hoe onweersprekelijk protesteert daartegen het ritmisch getrappel van de Homerisch getuigde paarden van een bierbrouwerij!) al die chaotische en catastrofische schending van de harmonie der sferen is natuurlijk voorbijgaand.

Maar wat heeft de zeldzame mens te doen die men componist noemt, tussen al die redeloze herrie? Is onder nog gelijk aan boven, zoals eermalige zieners zeiden? Hoe diep kwam dan het ondere te liggen, waar muziek beginnen kan? Om die blijvende te vinden, die oude, eeuwige toon, zal hij verder moeten boren dan ooit gevergd werd van een larve. Hij heeft geen tuin om er te leren en te schuilen. Ik weet niet hoe hij zich redden zal; op de manier waarschijnlijk van de vogel die toch zingt al is de lente guur.

Na de dood van Schönberg

Als ik aan Schönberg denk, in het verleden of in het tegenwoordige, komt me automatisch een stuk van de Johannes Verhulststraat voor ogen, die uitliep op de achterkant van 'het Gebouw', waar toen een traliehek stond en een tuin. Het was omstreeks 1914, bij de grote tweesprong der historie, dat Schönberg voor ons zijn eerste concert dirigeerde. Hij had in die dagen nog geen noemenswaardige situatie behalve onder 'de wilden' van het Münchense tijdschrift Der blaue Reiter, Kandinsky en Franz Marc, doch Mahler en Strauss interesseerden zich voor zijn muziek en dit gaf Mengelberg aanleiding om hem hierheen te nodigen. De zaal was meer dan half leeg, de meeste mensen lachten, schuifelden en snaterden, terwijl de Fünf Orchesterstücke gespeeld werden, en wij, die ons de handen heet klapten, konden elkaar in een ommezien tellen. Maar Schönberg kwam terug, en bleef terugkomen. Zo'n uitdaging van de publieke, conservatieve opinie behoorde tot de mogelijkheden omdat Mengelberg de baas was en niet bang voor risico. Dit had inconveniënten, wijl hij ook bevriende middelmatigheden hierheen haalde; het had ook voordelen die een tijd lang ruim daartegen opwogen en waarvoor we hem vandaag nog dankbaar zijn.

Uit deze periode heb ik een paar herinneringen, welke zich onafscheidelijk van het idee Schönberg in mijn geheugen tekenden. Op weg naar Diepenbrock, die placht te zeggen 'voor mijn straf, omdat ik musicus ben, woon ik in de Verhulststraat' – vond ik bij zijn deur twee jonge mannen gepost, de een wat meer kastanje en rijziger, de ander een beetje korter en donkerder, beiden ongeveer vijfentwintig jaar, tamelijk onbeholpen van uitzicht. In 't portaaltje, aan de trap, kruist me Schönberg, die ik, zelf nog maar een beginneling, geen recht hebbend op zijn aandacht, zwijgend salueer. Boven, in de werkkamer, reikt Diepenbrock mij de hand, en

vraagt me, half satirisch, half geroerd: 'Hebt u hem gezien, de meester met zijn leerlingen?' Ik vernam toen dat de twee jonge mannen, die ik als buitenstaanders ontmoette bij de ingang, reeds hun legende hadden. Overal volgden zij de leraar. Maar nog niet ingewijd zijnde, blijven zij buiten wanneer de meester geesten bezoekt van hoge rang. Schönberg vindt dat vanzelfsprekend, en ook zij achten zulke eerbied hun gewone plicht. Zij hebben nog zo goed als niets gecomponeerd. Onder regen of zon wachten zij gedwee tot de meester is uitgepraat met een collega van gelijke orde. Hun naam was Alban Berg en Anton von Webern. Dat zei me toen niets. Later, terwijl ik luisterde naar Wozzeck en het vioolconcert van Berg, naar het trio, de kwartetten van Webern, begreep ik dat alle drie, de meester in zijn heerszucht, de twee leerlingen in hun onderworpenheid, gedreven werden door dezelfde neiging tot absolutisme. Bij de meester was dat even natuurlijk als bij de leerlingen. Tot heden toe behield Schönberg die totale macht, en zijn laatste discipel, René Leibowitz, draagt zijn in 1950 verschenen 'Introduction à la musique de douze sons' op aan de 'geniale componist, de onvergelijkbare meester Arnold Schönberg'. Ik geloof niet dat iemand in de loop der hele muziekgeschiedenis ooit een hypnose heeft uitgeoefend, welke zo compleet was als gave, en zo gevaarlijk, zo schadelijk voor de critische vermogens en het vrije onderzoek.

Mijn verdere ervaring met Schönberg was niet minder toevallig, en, voor mij tenminste, een noodzakelijk tegenwicht voor de fascinatie die uitging van de componist. Na de rumoerige première van de Fünf Orchesterstücke vertelde mij een der orkestleden, met wie ik zeer bevriend was, dat een van de uitvoerders (een trompetter) die twijfelde aan Schönberg's gehoorzin en hem op de proef wilde stellen, tijdens een repetitie zijn ganse partij een halve toon getransponeerd had zonder dat de

dirigerende auteur noch iemand anders het merkte. Ik wist niet in hoeverre ik zulk een relaas als overdreven moest beschouwen of verzonnen, maar het liet een kiem van wantrouwen bij me achter. Men zal zich mijn verbazing kunnen denken, mijn spijt en voldoening, toen ik ettelijke jaren daarna, in 1923, bij de eerste audities van Pierrot Lunaire te Parijs, het authentieke, ontwijfelbare verhaal hoorde, dat Darius Milhaud, die deze uitvoeringen leidde, gedurende 17 repetities de partij der klarinet per vergissing had laten spelen in een andere toon dan waarin zij genoteerd was, zonder dat hij of iemand het merkte. Het fabelachtige experiment van onze Amsterdamse trompetter moest dus niet enkel gerekend worden tot de mogelijkheden, maar tot de waarschijnlijkheden.

Sedert toen was het harmonische systeem van Schönberg, en bovendien zijn compositorische methode, voor mij veroordeeld. In een groot deel der muzikale literatuur ben ik daarna proeven gaan nemen om met rationele zekerheid te weten tot welke graad bij oude en nieuwe meesters verschuivingen, willekeurige alteraties van de klank bestaanbaar zijn zonder het uiterlijke wezen van die klank en tevens de lijn hunner innerlijke gedachte merkbaar te beïnvloeden, onmiddellijk merkbaar te verstoren. Ik heb toen bevonden dat geen van alle vroegere meesters, tot en met Debussy, tot en met Richard Strauss, ook maar de minste afwijking toelaat, welke niet onverwijld geconstateerd kan worden door ieder die een muziek-tekst leest en begrijpt als een levende taal. Analoge experimenten, het zij opzettelijk gelijk dat van onze trompetter, 't zij onvrijwillig gelijk dat van Milhaud, houd ik bij hen voor ondenkbaar, en het lijkt mij niet dat deze mening ooit zal worden weerlegd. Uit zulke waarnemingen heb ik daarom de algemene wet afgeleid dat elke natuurlijk gegroeide muziek (middelmatig of geniaal, gecompliceerd of eenvoudig) tot in de geringste onderdelen van haar

structuur een interne en externe logica bezit, welker verbintenissen elkaar verantwoorden met een quasi mathematische dialectiek, zoals dat gebeurt in de ganse organische en anorganische wereld. Meestal onbewust een dergelijke functie vervuld te hebben en dergelijke gelijkenissen aan te tonen, is altijd een der merkwaardigste, geheimzinnigste hoedanigheden geweest van de componist sinds zeven eeuwen.

Dat Schönberg de eerste was die omstreeks 1910 brak met deze algemene wet, bewijst zijn uitzonderlijkheid, zijn uitmiddelpuntigheid, en het belang van zijn verschijning. Hij desintegreerde de klank. En zoals de atoombrekers, zijn tijdgenoten, is hij de inleider geweest tot een nieuwe aera in de gebeurlijkheden van de mens en van de wereld. Buiten twijfel corresponderen deze twee door iedereen onvermoede fenomenen. Vanaf hun openbaring schenen zij mij fantastisch en onoverzienbaar, maar dwingend en onvermijdelijk in hun consequenties. Wat mij betreft had ik bijna de helft van mijn leven nodig om ze te peilen, te wegen, hun zin te bevroeden en mijn conclusies eruit te trekken.

Zodanige middelpuntvliedende kracht kon tot dusverre niet bewijzen dat zij bruikbaar is voor mensen. Schönberg desintegreerde de klank. Het schijnt mij dat het hem niet lukte de klank te reïntegreren. Stellig heeft hij alle vorige systemen weggevaagd. Hij gaf echter een methode in de plaats die honderd maal gemakkelijker is dan de oude praktijk. Want wie zich een paar dagen wil dresseren in het uitvinden van twaalftonige series, zal ontdekken dat die techniek niet verder reikt dan de kindsheid. Wie alle verdraaiingen, omkeringen, verlengingen, verkortingen, ritmeringen en alle sonore combinaties heeft uitgebroeid zijner twaalftonige series, zal eveneens ontdekken dat hij nog niets kennen liet, in de eenvormigheid, eentonigheid waar hij zich schijnbaar beweegt, niets van het altijd wisselend, altijd richtend

hart der mensen. Of steeds te weinig. Hij zal ontdekken dat dit weinigje niet eens definieerbaar is, dat het vervangen kan worden door onverschillig welke andere, tot flarden gescheurde klank, waar elke stem in elke toon doelloos, machteloos en onmerkbaar kan worden toegevoegd, zonder de kilheid te wijzigen die daar heerst, achter de bedenksels van het intellect. Deze verbrijzelde klank te reïntegreren in een nieuwe verhouding en overeenkomstig het oudste verlangen (maar al de rest verwerpend), zo is de taak, en misschien het vermogen, dat de componisten erven van Schönberg. Hij was in zijn lege uren ook schilder, en Kandinsky vond het niet erg dat zijn penseel een tekort aan techniek toonde. Kijk naar het zelfportret van bijna vijftig jaar geleden. Een vreemde zwerver die ons de rug toekeert en heengaat. Zo zag hij zich. Een verbijsterd man. Een man, eenzaam op weg naar de toekomst.

Een ongrijpbare muziek

Er gebeuren in het Vioolconcert van Alban Berg de meest buitengewone dingen en de meest precieze dingen.

Een jong meisje van achttien jaar gaat er rond met al haar liefelijkheid, haar tengere vreugde en broos gevoel, in de lange schaduwen van een vroege, mooie zomermorgen. Een man ziet haar, is verrukt, geeft haar in gedachte de hand en wandelt met haar enkele minuten, die een eeuwigheid zullen zijn, over de betoverde aarde het nieuwe leven tegemoet, in het ontwakende zachte, milde licht der zon en van een paar strelende ogen, dieper dan de nacht die eindigde, dan de dag die begint. Terwijl hij met stille sidderingen de beloften gewaar wordt van een uur, dat hij oneindig wenst, verduistert plotseling zijn innerlijk gezicht. Een dodelijke angst doorvaart hem. De gestalte van het meisje werd onwerkelijk. Hij ziet haar nog. Hij kan haar niet meer grijpen. Zij stierf. Zij is een zwevende schim, die hij in wilde radeloosheid achternajaagt tot aan de uiteinden van elk gebied en elk menselijk vermogen. Zijn hart breekt en hij stort ineen. Hij herinnert zich een oud gezang, een mystiek gekleurd afscheidslied van de wereld, gebed dat langzaam oprijst uit een ver geheugen en dat hij verweeft met het zingende beeld van zijn verloren, lieve gezellin. Hij aanvaardt, hij berust. In het troostende gezang bezwijkt zijn laatste kracht. Ook hij verdwijnt tussen de glinsterende nevelen van een andere morgen, een andere zon. Hij sterft. En de violen preluderen, als uit de verte, alsof de instrumenten gestemd worden voor een nieuw verhaal.

Ongeveer zo gebeurde het bij Orpheus en Euridice, maar dat was een sage. Ongeveer zo verging het in Schubert's kwartet Der Tod und das Mädchen; dat was romantiek. Juist zo gebeurden de dingen in het Vioolconcert van Alban Berg. Maar dat was realiteit. Wat de naturalisten 'une tranche de vie' noemden. Het meis-

je droeg een naam. Zij heette Manon Gropius, en was de dochter van Alma Maria, de vrouw van Mahler. Op de foto van haar, afgedrukt in Willi Reich's Berg-biografie, staat zij tegen wemelend geblaarte, met een katje in de armen, gracieus, soepel figuurtje in bloemige jurk, waarboven het neigend hoofdje lokkend en wachtend, smachtend en vrolijk, rustig maar verlangend, langs het zichtbare heenkijkt. Een lief kind, zacht, innig, zonder stroefheid, doch onvatbaar. Eenvoudig; zonder snobisme. Aan Berg leek zij een Engel, en ik denk, consciëntieus als hij was, dat hij haar die naam niet gaf zonder alles in haar te vinden wat het woordje zei. Hij hield van Manon zonder waarschijnlijk te weten hoe diep die liefde vademde, noch hoe sterk zij hem boeide en wellicht bewoog. Zij overleed terwijl hij van de Amerikaanse violist Robert Krasner de opdracht had om een concert te schrijven en helemaal niet wist hoe hij dat moest aanpakken, in welke gevoels-situatie hij zo'n solistisch werk zich zou verbeelden. Haar snelle dood gaf hem een geweldige schok en dreef zijn innerlijke roerselen aan tot een opperste van condensatie. De muziek kwam los uit een toestand van het gemoed waar vreugde en smart in elkaar vervloeien en elkaar gelijken. Binnen enkele maanden was het Concert gereed. Hij meende misschien nog te spelen op de grenzen van deze wereld en de andere. Maar in hetzelfde jaar 1935, dat hij zijn werk voltooide, stierf ook hij. Aan een bloedvergiftiging, veroorzaakt door een reeks abcessen, waarvan de dokters de haard niet hebben kunnen ontdekken. Hij was vijftig, de leeftijd, volgens de dichter, waarop een late en heftige liefde de mens soms overvalt.

Zoals hij het meisje zag, nog onbestemd, landelijk, naïef, rustiek, teder, schalks, koel en gepassioneerd, jonge psyche met vele, warme, bekoorlijke mogelijkheden bij haar beginnende reis over de aarde, en zoals hij Manon's werkingen zag in hemzelf, eerst toen zij nog leefde, toen 'n gedachte aan haar liefheid de dag reeds goed maakte,

daarna toen zij verstard lag in de dood, onder de donkere grond, en toen elke herinnering aan haar ogen, die niet meer waren, elke zenuw in hem verscheurde, alles wat hem dat deed, de vele gradaties van vreugde en pijn, van beklemming, van angst, van ontsteltenis, panische verwarring, van onmacht, van vermorzeling, van overgave en berusting in een klare, lege afwezigheid en stilte, alles wat hem verrukt had en doorboorde, heeft hij getracht te vertolken in muziek. Met een onuitputtelijke variëteit van zeer subtiele, kleurige klanken, van de meest paarlemoeren schemerige tot de meest eclatant opbruisende. Met zeer geraffineerd of kinderlijk en vriendelijk zingende melodieën. In een overvloed van verscheidene ritmen, van de wiegende en dansende tot de hortendste en de nijpendste. Met tientallen wisselingen van tempo en dynamiek. Met de duizend onvermoede, moeilijke of gemakkelijke toeren, welke een solist kan uitvoeren op een paar samengevoegde plankjes, bespannen met vier snaren. Hij heeft alle voorzorgen genomen, dat dirigent en spelers zijn bedoelingen nauwkeurig zouden kennen en dat zijn vele aandoeningen tot uitdrukking konden geraken. Ieder hoofdthema, ieder neven-thema, iedere gewenste expressie is met de zorgvuldigste accuratesse aangeduid. Niets liet hij over aan toeval of willekeur. Zijn partituur bevat het volledige materiaal tot een aangrijpend expressionistisch drama, excessief romantisch maar tevens zeer reëel, een der myriaden menselijke tragedies en haar ontknoping.

Sonate van Bartók

Op het herdenkingsconcert van Bartók's overlijden was er een werk dat zich in het geheugen grifte als met de scherpheid van een lancet.

Deze grote verwondering, deze dwingende, onvermijdelijke gewaarwording van iets ongewoons, van een ervaring die langzaam nadert en eindelijk uitbreekt als een bliksemend onweer, deze buitensporig overtuigende sensatie van verscheurde sluiers, wijdheid en mateloos uitzicht, bewoog de hoorders pas tijdens de tweede helft van het programma. Wat voorafging – fragmenten uit de Mikrokosmos, Hongaarse en Slowaakse volksliederen – kwam blijkbaar van de tastende, zichzelf zoekende, maar nergens zijn klinkend evenbeeld volkomen klaar, gaaf en geheel echt, onmiskenbaar hervindende Bartók. Eerst gedurende de Sonate voor twee piano's en slagwerk wisten wij wie hij was, welke krachten hem dreven, en hoe de eigenlijke intonaties klonken van de mens, van zichzelf, die hij in dit machtige, roekeloze, openhartige, fanatieke werk onthulde. Het dateert van 1937. Geboren op 25 maart 1881 te Nagy Szent Miklos in Hongarije, had hij meer dan vijftig jaren nodig om volmaakt te worden gelijk hij altijd was en wilde zijn. Dit toont de onbeschrijflijke hindernissen welke een componerend musicus te overwinnen heeft in deze eeuw. Maar het lukte hem. En ook dat bewijst de macht van zijn ingeschapen neiging.

Het driedelige stuk begint langzaam en voorzichtig, alsof de componist een rustige parafrase wil ondernemen op de tonen van de naam Bach en een of ander academisch concept in 't hoofd heeft. Deze passeïstische reflex wordt na een korte expositie plotseling afgeschud en keert niet terug. Het enige thema dat in dit werk voldoende plastische gestalte krijgt om het zich helder te herinneren, het enige dat nog de contouren tekent van een menselijke figuur, van een normale gedachte,

wordt eensklaps onderbroken door een explosie van schijnbaar geïmproviseerde, ongeordende aanlopen van geluid, waarvan het thematisch of melodisch materiaal zo geringe kwaliteit bezit dat men het verder nauwelijks opmerkt en werktuigelijk negeert.

Een dergelijk procédé werd reeds honderden malen gebruikt in de hedendaagse muziek. Maar Bartók verleent aan de organisatie der klanken een zin naar welke menig auteur misschien min of meer onbewust streefde, maar die alleen hij, en voor de eerste maal, tot volkomen uitdrukking bracht. Men zou dat streven kunnen definiëren als een poging om alle formuleringen van een idee of een gevoelen, ook de meest approximatieve, te vervangen door de enkele en zuivere sonorisering van de impressie, de impuls waaruit idee en gevoelen voortsproten; als een poging om de waarneming en de mededeling van een indruk te ontdoen van elke noembare, beschrijfbare vorm, en te herleiden tot de loutere energie waarin waarneming en mededeling innerlijk bestaan alvorens uiterlijk te existeren.

Het spreekt vanzelf dat zulk een operatie alleen verricht kan worden door middel van muziek, welke in haar essens pure beweging is. Het spreekt vanzelf dat een dergelijk creatief systeem tot de meest volledige anonimiteit moet voeren. Tot een complete depersonalisering bij de auteur in de eerste plaats, en, van de weeromstuit, bij de hoorder. Tot een radicale vernietiging van de individualiteit, tot een totale absorptie van de ganse consciëntie in een andere wezenheid, zoals sommige vroegere en tegenwoordige mystici dit betracht en gedoceerd hebben. Hoewel deze kunst klassicistische elementen bezigt als grondstof is zij bijgevolg door en door anti-klassiek in haar kern. Even principieel is zij anti-humanistisch, of onhumanistisch, want, gelijk men totnutoe observeren kon, heeft de mens van alle tijden en alle volken gepoogd om zich een zo duidelijk en nauwkeurig mogelijke voorstelling te maken van de beide

zijden der dingen, van hun innerlijke en uiterlijke verschijning, van hun tweevoudige substantie, de grijpbare en ongrijpbare verenigd in haar gedaante.

Maar uit de gezichtshoek, vanwaar Bartók de dingen wilde beschouwen en verklanken, heeft men nog de keuze tussen vele en zeer verschillende soorten van loutere energie, welke zich achter de levende en inerte, achter de zelf-bewegende en mechanistisch bewogen verschijnselen openbaart. Zeer gemakkelijk en onmiddellijk verstaanbaar zou men alle representatieve typen der muziek-geschiedenis kunnen catalogiseren onder een etiket dat hun morele, ethische gerichtheid aanduidt. Er was de epicuristische sensoriële Debussy; de mystische, profetische Mahler; de lyrisch imperialistische Strauss; de smachtend of jubelend onverloste, onverlosbare Wagner; de hymnische, kinderlijk broze Bruckner; de piëtistische, ecclesiastische Franck; de sensualistisch spiritualistische Chopin; de geestelijk verwerelde Liszt; de excentrisch demonische Berlioz; de smartelijk elegische Schubert; de sensitief heroïsche Beethoven; de speels melancholische en arcadische Mozart; de naïef en drastisch huiselijke Haydn; de pompeus theatrale Händel; de religieus getourmenteerde Bach; de mathematisch zekere, stevige Scarlatti, Corelli. En nog menige andere uit het verleden, die even duidelijk karakteriseerbaar zijn.

Terwijl ik mij gaandeweg liet wegdrijven, als een drenkeling, in de onophoudelijk draaikolkende klanken van Bartók's Sonate, tevergeefs speurend naar een ritme of naar een intonatie waaraan ik mij zou hebben kunnen vastklampen, als aan een strootje, maar zelfs dat vond ik niet in die voortdurend bruisende, woelende maalstroom, zocht ik instinctief en automatisch nog naar een woord om mij de toestand te verklaren waarheen die muziek me gelokt had. Ook het betrekkelijk kalme middendeel gaf me niets te gissen dan de flarden van

een zacht, reikhalzend lied dat hortte zodra het probeerde te beginnen, en zich nimmer kon voltooien, alsof de goede schimmen van hen die pas onlangs weggingen het elkander toefluisterden zonder dat 't hun lukte het simpele wijsje zich te herinneren in zijn geheel. Toen er na het snelle, jachtende laatste deel een onverwacht einde kwam aan die steeds tastbare, tevens onvatbare, altijd wisselende ritmen en geluiden, die gedaanteloos rondspookten als bonkende, dreunende klopgeesten van wie ik een duister bericht ontving dat ik niet vermocht, of weigerde te ontcijferen, kon ik niet anders doen dan mij vergewissen in welke wereld, in wat voor maatschappij ik mij verplaatst zag door deze muziek, en waar Bartók geweest was gedurende de tijd dat hij haar opschreef.

Ik bemerkte toen dat ik mij in haar stroming naamloos gevoeld had als de onbepaalde K. uit het Proces van Kafka, wezenloos aanwezig als de cither-speler van Graham Greene's Derde Man, willoos gedreven naar het noodlot als de Meursault uit L'Etranger van Camus, machteloos en hulpeloos als le docteur Rieux uit La Peste van Camus, genadeloos klein en groot tegelijk als zijn Caligula, ik, gij, de opgejaagde, de achtervolgde, de overal onveilige paria en out-law, immer nagezeten door de witgehelmde monsters van een gemotoriseerde, reële en irreële politie, immer bedreigd, bespied, en ten laatste een gepakt, gevangen, gefolterd en verstomd mens, die niets meer is dan het nummer waaronder hij zich moest laten boeken door de ambtenaar van een fantastisch accuraat bureau waaraan hij niet ontsnappen kon, en die zijn lot regelt tot het besloten wordt in een laatste, onverhoorde zucht. Ik voelde mij als zovele personages uit de romans der tien, twintig, dertig recente jaren. Met dit onderscheid: ik las ze ditmaal niet onder het stille schijnsel van een lamp, tussen de wanden van een wonderlijk vredige kamer. Ik onderging ze door de klank alsof ik reeds die persoon geworden was, anoniem,

onherkenbaar, en klaarblijkelijk bestemd voor een der massa-kuilen welke ikzelf met vele mede-nummers te graven zal hebben.

Zonder twijfel was het een geniaal mens geweest die met twee piano's, en precies genoeg drummers om alle jazz der wereld en hun bedrieglijk sentimenteel optimisme te annuleren door de oneindig verder gaande kunstigheid zijner ritmische combinaties – zonder twijfel was het een voorziener en voorzegger die deze Sonate componeerde.

Bartók's triomf

De voornaamste eigenschap van Bela Bartók's 'Concert voor Orkest' schijnt mij te zijn dat de componist er bijna onophoudelijk zeer moderne procedé's gebruikt, die door het oor en door het intellect zonder enig bezwaar, zelfs zonder enige aarzeling worden aanvaard. De muzikale syntaxis is er haast voortdurend even vrij, even gewaagd als bij onverschillig welke van de vroegere avant-gardisten Schönberg, Strawinsky, Milhaud of Hindemith. Doch in dit Concert van Bartók, zijn voorlaatste werk, geschreven in 1944, vloeit de nieuwe klank met een geleidelijkheid, een natuurlijkheid en een materiële bekoring, die bij de grote hervormers Debussy, Wagner, Moessorgsky, Chopin, en ook bij de grote klassieken, en niet minder bij de grote middeleeuwers, altijd de categorische imperatief geweest waren van hun zoeken, voelen en denken. Ik voor mij heb altijd geloofd dat de hoedanigheden, welke men zou kunnen samenvatten in de term callifonie, het eerste en voornaamste gebod bleven voor ieder der meesters die in de loop van zeven eeuwen de grenzen van de Europese klank hebben verruimd. Steeds heb ik gemeend dat deze welluidendheid juist moest worden nagestreefd wanneer men elk schools systeem verwierp, wanneer men zich stoutmoedig plaatste buiten alle traditie en routine, wanneer men koerste naar onbekende gebieden, wanneer men ontdekte en uitvond. Ik heb altijd gedacht dat het zaak was van de componist was om iedere verzinbare dissonant te transmuteren in consonant, en ik heb vertrouwd dat deze alchemie verricht kon worden. Want hier ligt voor de modernen de moeilijkheid, en nergens anders. Het is geen kunst, wanneer men naar het ongehoorde, of naar het ongeziene stevent, het valt zelfs heel gemakkelijk dan, om dingen te schrijven die zonderling zijn, grillig, mismaakt, onharmonisch, onbegrijpelijk, onvolgroeid en niet groeibaar op het terrein

waar degenen leven tot wie wij wederkeren na een verre reis, en wie wij ervan vertellen.

Het lastigste is om uit die regioon van het nog ongeformuleerde waarheen men reisde, klanken of beelden terug te brengen welke niemand vermoedde, maar die overeenstemmen met de wensen van de onveranderlijke mens en waarin ieder zich zonder tegenzin, dikwijls met verbazing, soms met verrukking hervinden kan.

Onder de bekende componisten die zich sinds dertig jaar bezig hielden met het bijna onoplosbare probleem om disharmonische elementen te voegen, te dwingen tot een zuiver harmonische, ononderbroken welluidendheid, is hij de eerste en de enige die in zijn 'Concert voor orkest' dit geduchte technische avontuur tot een volstrekt bevredigend einde voerde. Er staat in deze compositie geen noot die elke hoorder, zowel de vakkundige als de onwetende, niet de impressie geeft van gerealiseerd te zijn met hetzelfde evenwicht, dezelfde stabiliteit, dezelfde mysterieuze zekerheid, dezelfde occulte wetmatigheid, dezelfde orde welke ieder der grote meesters die gedurende zeven eeuwen arbeidden aan de wording onzer muziek, zich gesteld heeft als instinctieve plicht, als heilige taak: in de transparante ruimte der lucht een sonore figuur te plaatsen, en een altijd nieuwere, een altijd gecompliceerdere figuur, die in haar ontastbare sfeer de eenvoud zou hebben, de gewoonheid en het onuitputtelijke wonder der dingen tussen welke wij rondgaan. Ik beweer niet te veel wanneer ik zeg dat Bartók's 'Concert voor orkest', geconcipieerd in een techniek die men revolutionair mag noemen, ons even simpel, even onmiddellijk, even verstaanbaar, verlokkend, boeiend en overtuigend aanspreekt als Mozart, als Haydn, Bach, Palestrina, of wie ook der componisten van voorbije tijden. Elke hoorder voor wie dit werk gespeeld werd, hier en overal, had de ervaring dat deze onverwachte klanken iets mededeelden in een direct begrijpelijke taal.

Terwijl de hedendaagse beroemden doende zijn alsof zij hun kracht en hun geloof verloren in de gevaarlijke onderneming, en beginnen te capituleren (niet tegenover het 'publiek', dat hun altijd krediet gaf, maar tegenover de technische moeilijkheid) is het nodig en nuttig om in de etappe van evolutie die Bartók kort voor zijn dood bereikte, duidelijk het karakteristieke te onderstrepen der behaalde overwinning. En haar betekenis.

Ontwijfelbaar zijn er in de afgelopen jaren een menigte groezelige, grauwe, rauwe, koude, wrange, ranzige, grijnzende, knarsende composities geschreven, even ergerlijk als verwaten in haar onvoltooidheid, door meesters of knoeiers, die de benaming verdienden van cacofonisten. Men kan ze vandaag beschouwen als mislukte maar onontbeerlijke schakels van een ontwikkelingsproces. Men kan hen vaarwel zeggen.

Ook in het oeuvre van Bartók vindt men zulke gehele of gedeeltelijke mislukkingen. Doch in zijn 'Concert voor orkest' leverde hij het bewijs, de onloochenbare proef op de som, dat een moderne muziek, dit wil zeggen een muziek die een aantal theorieën, een aantal systemen uit het verleden negeert, overboord gooit, tot de mogelijkheden behoort welke kunnen worden omgezet in een werkelijkheid, wier tovers voor geen enkele van vroegere klank-figuren onderdoen.

Dit werk zou een periode van tasten in de muziek kunnen besluiten. Zij die welgezind luisteren, zij die componeren, mogen het beschouwen als garantie voor een bewonderenswaardig gesteld en vervuld ideaal. Maar tevens zou het goed zijn, wanneer luisteraars en componerenden zich helder konden vergewissen, dat het 'Concert voor orkest' ook een nieuwe periode opent. Want in dit meesterstuk betreedt en bestrijkt Bartók slechts een regioon der menselijke roerselen die men de pittoreske of de accidentele zou kunnen noemen. Diepere schachten van ons zijn, van onze ervaringen, verlangens of vermoedens, diepere en rijkere schachten

kunnen, moeten en zullen worden aangeboord. De eigenlijke mens van deze tijd, in zijn diepste wezen, met al zijn wonderlijke aspecten en onbegrensde perspectieven, voorbijgaande en eeuwige, wacht nog op een beschrijving in moderne klank.

In de Gelderse vallei

De wereld van heden is niet muzikaal. Zij doet wel aan muziek in de vorm van concerten en opera, die trouwens slechts voor een zeer beperkt aantal en een besloten kring van burgers toegankelijk zijn. Maar uit de eigenlijke maatschappij, uit het openbare sociale leven, waar de muziek tijdens de Oudheid, tijdens de Middeleeuwen, een onmisbaar decoratieve functie had (gelijk bij de film), is zij compleet verdwenen. Zij blies de laatste adem uit in de cantates over actuele nationale onderwerpen, die tot aan het begin dezer eeuw werden uitgevoerd op de Dam of op andere plaatsen. De enige sporen welke overbleven van haar voormalige alomtegenwoordigheid bij de publieke manifestaties van een gemeenschap, zijn de primitieve trommen en pijpers die sportverenigingen begeleiden op haar tochten door de stad, de godsdienstige gezangen, op een plein, van het Leger des Heils, de versierde tramwagen die met een loud-speaker propaganda maakt voor een liefdadige collecte, de steeds zeldzamer wordende ommegangen der fanfare-korpsen van posterijen, politie, soldaten, mariniers of particuliere genootschappen. Doch de muziek welke zij daarbij uitvoeren, en waarnaar ik altijd gaarne luister, is in haar aard te stereotiep, te passe-partout om gerekend te worden tot de uitingen van de zeer verschillende en zeer sterke bewogenheden die onder menige omstandigheid het gezamenlijke hart ritmeren van een volk.

Deze afwezigheid ener passende muziek bij alle gelegenheden waar het gemoed van een natie zich unaniem voelt in een zelfde bepaalde gedachte, en de geheime onbevredigdheid welke voortvloeit uit dat zwijgend onwerkzaam, onvoltooid blijven van ieders diepste ontroering, en ook de stijlloosheid plus de stijfheid welke ontstaan uit die verminderde actieradius van een plechtigheid, uit die inkrimping van de innerlijke horizon

van de deelnemers, al dit verzuim en al dit gemis zijn niet speciaal kenmerkend voor ons Nederlanders, maar dat tekort aan muziek verbreidde zich over de ganse aarde.

De Franse revolutionairen van 1789 waren de eersten die het hebben voorzien en de eersten die probeerden het te keren. Het is hun tijdelijk gelukt, doch toen de revolutie geliquideerd werd door Bonaparte, liep ook hun streven dood. Beethoven en Berlioz zijn de enige voorname meesters die herhaalde malen gewerkt hebben in hun geest door het becomponeren van actuele politieke gebeurtenissen. Beethoven met de cantate Der glorreiche Augenblick voor het Congres van Wenen, met de orkest-fantasie Die Schlacht bei Vittoria op een overwinning van Wellington, en, meer zijdelings, met de Eroïca en de Negende Symfonie. Berlioz met zijn Symphonie funèbre et triomfale voor een herdenking van Napoleons sterfdag, zijn Requiem, Te Deum en Cinq Mai voor andere militaire evenementen. Zij deden dat gedeeltelijk vrijwillig, op eigen initiatief, en men mag gerust geloven dat zij alle regeringsopdrachten voor het muzikaal illustreren van nationale demonstraties even gaarne aanvaard zouden hebben als historieschrijvers, schilders van openbare gebouwen en verscheidene dichters dat deden. Van nature waren zij geneigd om dienst te nemen in sociaal verband, wat men heden noemt geëngageerd, en wat de Russen ook weer van hun kunstenaars verlangen.

Het voorbeeld van Beethoven en Berlioz is echter niet nagevolgd, althans niet op zulke monumentale schaal en met een zekere continuïteit in het voornemen. Het is een merkwaardigheid van het merendeel der kunstenaars dat zij liever politieke feiten behandelen die in het verleden liggen of in het rijk der fabels dan in het eigentijdse, dat zonder twijfel andere en onder verscheidene gezichtshoeken veel zwaardere eisen stelt. Af en toe hebben de componisten nog wel eens meegetrild met de

heftige emoties van hun volk of van de wereld (Bizet, Wagner en Brahms in 1870, Debussy, Diepenbrock, Reger in 1914) maar hun opwellingen bleven geïsoleerd en behalve Charpentier (van Louise) heeft geen hunner consequent de wens getoond (Diepenbrock met zijn Te Deum, de Rembrandt-hymne en Vondel's Vaart nog het meest) om zijn kunst rechtstreeks te betrekken in het dagelijks bestaan van zijn volk. Na de eerste wereldoorlog is die verwijdering tussen muziek en gemeenschap nog toegenomen, ondanks de uitstekende bedoelingen van iemand als Hindemith, of ondanks de bemoeiingen van dictatoren. Aan weerskanten ontbraken de juiste lijn en de juiste maat, zowel voor het regeren als voor het componeren. In alle landen bovendien had het gros der componisten zich mentaal afgewend van het eenvoudige gebied der primaire roerselen die de mensen en dingen drijven. Zulke motieven interesseerden hen niet meer en bijgevolg verloren zij tegelijk hun macht en hun reden van bestaan, want in die regionen wordt men altijd met gelijke munt betaald.

Nergens dus op onze aarde, welker bewoners gedurende vijf jaren tot in de radicale vezelen van hun mens-zijn hadden gehoopt en gevreesd, gewild en geweigerd, bemind en verfoeid, nergens is deze gigantische worsteling tussen leven en dood, en haar goede einde, de bevrijding, gevierd met een toepasselijke muziek, geboren uit die liefde en haat, vreugde en smart, wel en wee. Niet in 1945. Ook niet in 1955. Dat een reële en effectieve herdenking van zo grote tragedie, zo grote passie, tot heden toe niet elders op de wereld heeft kunnen plaats vinden, is onbegrijpelijk; want wat gewerd er daar van de muziek, de stem der aarde, en haar componisten? Maar het is misschien nog onbegrijpelijker dat zulk een commemoratie, in de ware zin des woords, had kunnen plaatsvinden bij ons.

Laat mij hier dan een bekentenis doen die ik liever zou

achterhouden, ook al kan zij nut hebben voor een komend namaals.

Soms, menig keer, tijdens de heldere minuten van overpeinzing, waar als bij een droom het onbereikbare, het onmogelijke met de hand voor het grijpen ligt, zag ik Rudolf Escher en mezelf in de Gelderse Vallei, op de Grebbeberg, en tegelijk, terwijl heden en verleden versmolten, zag ik hem en mij aan het werk. Wij dachten klanken, wij schreven noten onder dezelfde luchten, in hetzelfde psychische klimaat, dezelfde stemming, hoewel op vijfhonderd kilometer afstand. Wij vingen dezelfde geruchten op, de stille en de luide, wij waren midden in hetzelfde web van magnetische draden. Wij mijmerden voor hetzelfde venster, in zomer en winter, waar altijd de onzekerheid kwam toegevlogen, dezelfde onveiligheid van iedere stap, van elk geluid. Hoe donker kon alles zijn! Componeren is een gestage arbeid, en soms, dagen lang, weken lang, moesten wij gedachte en melodie putten uit een korst brood, water en het loof der erwten. Mirakel van het menselijk lichaam! Mirakel van de vogel die bleef zingen onder het blaffen der kanonnen, onder het ploffen der bommen, het gebrom uit de hemel. Vanuit hetzelfde centrum interpreteerden wij dezelfde indrukken met dezelfde reflexen, hoewel beiden anders. Door hetzelfde venster tuurden wij naar hetzelfde verre lichtpunt dat maanden lang, jaren lang, ongenaakbaar scheen, en dat wij naderbij riepen met al de kracht van ons begeren.

En soms, menigmaal, zag ik duidelijk hoe wij zouden doen om deze tijden te herdenken. Ergens te midden der vriendelijke natuur is een akker waar honderdduizenden een afspraak hebben met de doden die voor hen stierven. Militaire klaroenen blazen het saluut, dat herhaald wordt op de trommen. In de wijde stilte begint dan l'Esprit en deuil. Wanneer wij het geledene herleefd hebben door de zachte en sterke vervoering

van die klanken, eindigend in een zucht, worden de namen afgelezen van hen die zij zullen kiezen als symbool, als voorbeeld. Daarna defileren met hun eigen muziek de eenheden onzer wapenen waarmee gevochten is te land, te water en in de lucht. Achter het geraas der vliegtuigen klinkt opnieuw het signaal der gevallenen. Een redenaar zegt onze dank en hun grootheid, in woorden waaruit elkeen zal horen ignis idem, hetzelfde vuur. Hierna zou een symfonie die genoemd werd Les Victoires de afspraak kunnen besluiten.

Het is maar om een idee te geven. Het is maar een droom, waarvoor veel moeilijkheden zouden moeten worden opzij gezet om hem te verwezenlijken. Doch wat vermag men niet met electriciteit! En als het ging, hoe mooi zou het kunnen zijn, op een mei-middag in de Gelderse Vallei.

Dat is bedreigd

Als niemand wil spreken over waaraan ieder denkt, als niemand zegt wat er eigenlijk mee gemoeid is wanneer wij de energie van het atoom gebruiken met verderfelijke doeleinden, als niemand verwittigt van de wezenlijke belangen dezer zaak, geen staatsman, geen parlement, geen koning, geen president, geen priester, geen bisschop, geen opperpriester, geen geleerde, geen filosoof, geen kunstenaar, geen dichter, als niemand duidelijk beduidt waarover het hier in feite gaat, wie moet dat dan doen?

Ik vroeg het me af, en het pijnigt mij al sinds de vele, vele maanden dat er uit de wereld der ideeën en gevoelens niets mij nog bereikt zonder de waarschuwing van een innerlijke stem die mij angstig toefluistert: Dat is bedreigd.

Toen ik las van de visser Kuoboyama, die stierf omdat hij op honderddertig kilometer afstand van het centrum ener explosie gewond raakte door neerdwarrelend stof, trok mijn gedachte instinctmatig een cirkel rondom het middelpunt Utrecht, en de woorden verscheurden mij: Dat is bedreigd.

De omtrek bestreek mijn ganse land, het land onzer vaderen. Met alles wat er leeft. Met alles wat er geleefd heeft. Met zijn verleden, zijn heden, zijn verre toekomst. Er zal niets gespaard blijven, geen brons, geen steen. Er zal niets resten in die cirkel van tweehonderdzestig kilometer middellijn, zelfs niet de herinnering aan wat er geweest is. Daar is binnen die cirkel geen wijkplaats voor de mooie, dierbare dingen die getuigden van ons hart.

Maar die schade der verwoesting zou misschien nog te dragen zijn, hoewel het peinzen erover mij reeds doorboort. Daar is echter binnen die cirkel ook geen toevlucht voor de mensen. Geen bescherming. Geen be-

schutting. Nergens. Geen ontsnapping. Geen genade. Voor niemand. Men heeft er niet eens de tijd gehad om te hopen op genade. In die cirkel worden allen gelijkelijk geslagen. Allen treft hetzelfde oordeel. Er is in die cirkel geen Onschuld. Er is in die cirkel geen verschil meer tussen rechtvaardigen en ongerechten, geen onderscheid tussen goeden en kwaden, geen loon of straf naar verdienste. Er is geen Recht meer en geen Rechter. Er is geen maat meer en geen meter. De aarde keerde daar terug tot de toestand van de chaos, toen Hij nog niet gesproken had, Die, volgens de theologen, toen Hij de hel instelde, boven de liefde verkoos het Recht. Dat is bedreigd. Daar helpt geen geroep meer uit de diepte.

Het is beter nu te sidderen dan straks, als het te laat kan zijn. Ik heb slechts vijftien van die cirkels te leggen over Frankrijk, vijftien over Groot-Brittannië, en deze landen zullen verdwijnen in het niet. Om zulke gebieden te verdelgen met alles wat er ademt, met alles wat hen siert, zullen weldra tien, weldra vijf middelpunten van explosie voldoende zijn. Want zonder ophouden wordt hun omtrek uitgebreid door het technisch vernuft, reusachtige fabrieken werken dag aan dag en de voorraden groeien. Moet ik nog elders cirkelen? Nee. het is genoeg. Wanneer ergens engelen zweven zullen zij kermen en krimpen van smart om hetgeen verloren gaat, kreunen van ontsteltenis bij alles wat in een oogwenk vergruizeld wordt en als een wolk van smook wegstuift naar de hemel.

Werd ooit afgrijselijker aanslag beraamd tegen de geest, tegen de lichamen, tegen de ziel, tegen het verstand, tegen de fundamenten van alle geloof, tegen de basis zelf van het menszijn en de menswording? Vergeleken bij deze onbecijferbare gruwelen hebben de grootste moordenaars, de luguberste vernielers der geschiedenis, een Attila, een Tamerlan, een Djengiz Khan, een Hitler ge-

opereerd als stumperige knapen, en hun aandenken blijft vervloekt. Met welke doem zijn wij bezig ons te beladen?

Dit is geen fantasie. De werktuigen voor de mateloze misdaad liggen klaar. Degenen die wij bevelvoerders noemen, hebben gedelibereerd onder welke omstandigheden, onder welke voorwendsels zij de poorten zullen ontgrendelen van het gevangen Vuur, de schroeiende afgrond zullen openen die alles verzwelgt. Zij hebben reeds besloten tot de onverzoenlijke zonde en verbeiden het uur. Op het plan der gebeurlijkheden is de onzaligste der ideeën reeds onderweg naar haar verwezenlijking. Niets meer dan een monosyllabe, in alle talen even kort, scheidt ons van de daad.

Wie zal dit kunnen lezen zonder ijzen? Maar wie zou mogen zwijgen zonder medeschuldig te worden aan het onvergefelijke?

Terwijl de geluiden der straat, de bomen der bloemenmarkten, de winkels en de hele omringende stemming van menselijke vriendelijkheid, liefheid, mij vertelden dat het Kerstmis wordt, verhevigde die stem in mij haar klacht. 'Er is een Kind geboren' zong het eensgezinde hart der wereld. Dat Kind kwam op aarde om aan alle mensen, ook aan de geringsten, ook aan de verstokensten, het besef te geven hunner onprijsbare waarde, om hun te tonen dat elkeen voor de schepper van het zichtbare en onzichtbare Heelal kostbaar genoeg is om het zelfoffer te verdienen van een God Die zich uit liefde, ook voor de verstotenste, zal laten nagelen aan een kruis. Dat is bedreigd. Gedurende negentien eeuwen hebben wij deze onvergelijkelijke lering slechts in theorie aanvaard. Maar wij lieten het symbool zijn diepe zin. Vandaag ontnemen wij aan die weergaloze verbeelding haar strekking, haar betekenis. Wij ontdoen dat sublieme verhaal van zijn inhoud, van zijn werkelijkheid. Wij degraderen het tot een vergissing. Wij ontkrachten het

door een tartend dementi, een honende logenstraffing.

Niet enkel in theorie, maar ook reeds in de praktijk beroofden wij de mensen, alle mensen, ook de Verhevensten, van het laatste duitje hunner waarde. Met onze niets-ontziende, misdadige vlam blazen wij een levende stad weg, blazen wij een levende provincie weg als een pluisje. Wij hebben de mens, ook de Onmisbaarste, verlaagd tot minder dan een pluisje. Is het Kind dat wij bezingen tevergeefs geboren? Werd de Man van Smarten tevergeefs gekruisigd? Heeft de Vader in de Hemelen zich verrekend? Schrikkelijke feiten dwingen tot schrikkelijke vragen.

Kijk naar de horizon wanneer het donker wordt. Weer glanst de Ster der Drie Koningen aan het firmament van de avond tot de ochtend. Herodes zendt zijn soldaten uit. 'Hij poogt d'Onnoozele te vernielen Door 't moorden van onnoozle zielen.'[2] Negentien eeuwen hebben geschreid om deze wreedheid. Dat is bedreigd. Wat wij in koelen bloede voornemen overtreft onnoemelijke malen de gruwel van de wrede Herodes. 'Bedrukte Rachel staak dit waren!'[3] Het werd nutteloos. De Kribbe heeft tot niets gediend. Wij maakten er een parodie van. Geen wieg en geen moeder zijn nog veilig voor de moordende vlam, en niemand, noch van daarboven, noch van hierbeneden kan hen beschermen als zij blaast.

'Dauwt, Hemelen, van omhoog, en Wolken, regent de Rechtvaardige!'[4] Dat is bedreigd. De Rechtvaardige staat hulpeloos tegenover een atoom van waterstof, dat wij manipuleren als booswichten. Zijn profeten, zijn apostelen, zijn belijders hebben hem verkondigd voor niets. Wij verloochenen hem door de werken onzer handen, door de bedenksels van ons brein. Hij is gestorven voor niets. Hij is verrezen voor niets. Want de Dood die alles doodt, de Dood die Hij, geboren voor de liefde en het leven, heeft willen overwinnen, wij installeren die vijand als gebieder. De Goede Herder verwijzen wij naar het

2 Joost van den Vondel, *Gysbrecht van Aemstel*, vs. 909-910 (= Rey van Klaerissen 7e en 8e regel).

3 'Bedruckte Rachel, schort dit waeren'; zie *ibidem*, vs. 945 (= Rey van Klaerissen, beginregel van de laatste strofe).

4 Dit is de vertaling van de openingsregels 'Rorate caeli desuper, et nubes pluant justum' van de Introitus van de mis op de vierde zondag van de Advent.

rijk der fabelen, naast Ammon-Ra, Baal, Zeus, Odin en de overige simulacren. Hij was de Grootste, de Beste, schreven wij op de portieken der duizenden kerken waarvan wij de ondergang bereiden. Wij hebben zijn Woord, waaraan wij ons niet houden, vertaald in zevenhonderdzeventig talen. Dat is bedreigd. Het Woord dat was in den beginne, het Woord dat in God was en dat God was,[5] sloegen wij met machteloosheid. Weeklaag daarover in de zevenhonderdzeventig tongen van de Heilige Geest. Het is aldus. Het is niet anders.

Zo wijd dwaalden wij van huis. Zo laag zijn wij gezonken. Als ik lees dat in een primitieve rots van het Scandinavisch gebergte, dat drie miljard jaar oud is, sporen zijn gevonden van leven, moet ik met beklemming mijmeren: Dat is bedreigd.

Toen, dertig miljoen eeuwen her, op een woeste, donkere aarde, die leeg zwierf rondom de zon, verwekte een onbekende kracht, met raadselachtige bedoelingen, de kiem waarvan wij allen afkomstig zijn. In tegenspraak tot de alomtegenwoordige, de alleenheersende dood werd een onoverzienbaar nieuw princiep gesteld: het leven. Het ving aan in uiterst kleine afmetingen, in uiterst broze vormen. Drieduizend miljoen jaren lang doorliep het de vreemdste, verbazendste avonturen, nam de wonderlijkste gestalten aan, ontelbare gedaanten, de verrukkelijkste en de meest gedrochtelijke, om eindelijk te culmineren in een fysisch en metafysisch ontwikkelbaar wezen, de mens, een schets van de mens.

Bij de aanvang van zijn hachelijke reis door tijd en ruimte zonder naam, wist dit zonderling gepredestineerde, half-natuurlijke, half-bovennatuurlijke wezen niets omtrent de dingen, niets omtrent zijn oorsprong, niets omtrent zichzelf, en nog heden vragen wij: Wat is de mens? Wie zich enigszins rekenschap wil geven van wat het is, een mens, overwege dat het aan de Onbekende Kracht drieduizend miljoen jaren arbeid gekost heeft,

5 Hier parafraseert Vermeulen de openingswoorden van het Evangelie volgens Johannes.

en myriaden experimenten, om een lichaam te ordenen als dat van Pasteur, van Socrates, van Rodin, van Sophocles, van Hokusai, van Mozart, van Cheops, van Plato, van Descartes, van alle overige 'genieën', een lichaam waarvan de honderden onbeschrijfelijk schrandere en precaire organen tot op minder dan een millimicron moesten worden afgemeten ter bereiking van het beoogde doel. Er waren dertig miljoen eeuwen nodig alvorens morele personen van de hoogste orde, als Christus, Confucius, Mozes, Boeddha, Franciscus, Ghandi, incarneerbaar bleken. Drieduizend miljoen jaren alvorens de gewone mens ongeveer normaal, ongeveer logisch kon beginnen te redeneren. Dertig miljoen eeuwen alvorens de kunsten en wetenschappen konden verschijnen tot versiering der aarde, tot verbetering van de omgeving waar de mens zich bevindt, de completering van zijn eigen gestel, dat niet toereikend is om de onbegrensde verlangens te vervullen zijner inborst. Drieduizend miljoen jaren van fantastische arbeid moesten voorbijgaan alvorens de mens een enigszins bevredigende gelijkenis zou verworven hebben met het beeld, dat tijdens zijn langdurige en moeilijke ontwikkeling voorzweefde aan de onzegbare Kracht uit welker denken hij ontstond, tot wiens wording alle energieën van de kosmos hadden samengewerkt.

In deze verwachtingen is die Onbekende Kracht bedreigd.

Ondanks de talloze wonderen die zij verrichte – het wonder Bach, het wonder Beethoven, het wonder Rembrandt, het wonder Spinoza, het wonder Paulus, het wonder Homerus, het wonder Shakespeare (som maar op) –, ondanks de verheugendste toekomst waarop zij het uitzicht verleende is die Onvergelijkbare Kracht bedreigd in het voornaamste harer resultaten. Wij stapelen in onze arsenalen de wapenen op, waarmee wij het wonderlijkste kunnen vernietigen en wegvagen dat zij in

een uiterst zware arbeid van drieduizend miljoen jaren gewrocht heeft.

Elk jaar dat wij voortaan schrijven zal die bedreiging vermeerderen, want elk jaar zal ons wapen talrijker en gevaarlijker worden. Er is niet eens een oorlog nodig om het onherstelbare te berokkenen. Er hoeft slechts een ongeluk te gebeuren in de voorraadkluizen, in de fabrieken, bij de proeven. O Einstein, Einstein! Gij hebt beloofd op het beslissende moment – dat gij verwacht – te zullen huilen met al de macht die u overblijft. Gij zult hier niet meer zijn als het te laat is.

Wij hadden zulk een wapen nooit moeten vervaardigen, zelfs niet in de nood van 1942. Wij mogen zulk een wapen niet behouden.

Waarom niet? Omdat dit het eerste wapen is waartegen geen kans op redding, geen afweer bestaat, het eerst wapen tegen welks eeuwen-durende gevolgen geen verdediging kan worden uitgedacht, nu niet en nooit. Voor niemand bestaat er tegen dit zeven maal zeventig maal snode wapen een beschutting. Voor geen enkel levend wezen. Zelfs niet voor de Eerste Beweger (zoals het wonder Leonardo hem noemde) die de eerste gedachte uitzond en het Leven. De Logos zelf, wiens werk wij tenietdoen, wiens onvergankelijke wetten wij schendend vertreden, de Logos zelf staat tegen dit wapen weerloos. Welke menselijke beweegreden zou zulk een verwaten uitdaging kunnen motiveren? Geen enkele. Tenzij de waanzin en het onverstand.

Wij mogen dit wapen niet behouden, ook niet al zouden wij met elkaar afspreken het nimmer te zullen gebruiken. Dit wapen moet niet enkel gebannen worden uit de werkelijkheid, het moet ook, en voornamelijk, gebannen worden uit ons denken.

Wat zou dat voor een civilisatie zijn die tot haar instandhouding een wapen hanteert dat onverenigbaar is

met elke Theologie, met elke Ethiek, met elke Moraal, met elk Jus?

Wat zou dat voor een cultuur zijn, waar de fundamentele, onontbeerlijke beginselen van de geest en van de persoon worden geannuleerd?

Wat zou dat voor een beschaving zijn, die alles verguist wat de Wijzen uit het Oosten en uit het Westen sinds mensenheugenis geleraard hebben?

Voor de eerste maal dan sedert Lucifer (als Lucifer geen sprookje is) zou de Vorst der Duisternis wederom realiteit verkregen hebben. Tegen onszelf vellen wij dan een vonnis waarvoor niemand, Niemand ons zal kunnen behoeden.